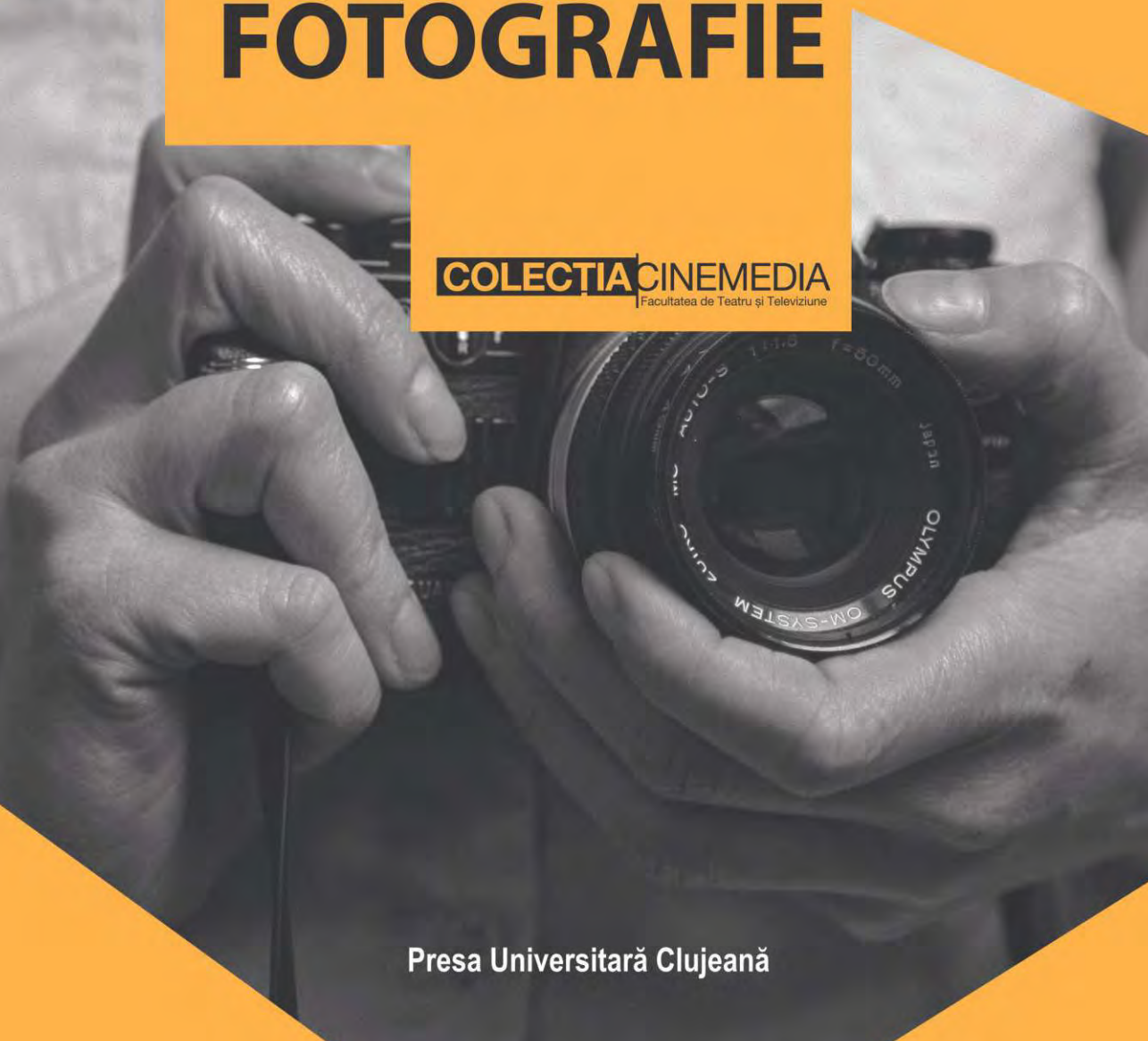
UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI

Facultatea de TEATRU ȘI TELEVIZIUNE
Universitatea Babeș-Bolyai

Daria Ioan

MANUAL DE FOTOGRAFIE

COLECȚIA CINEMEDIA
Facultatea de Teatru și Televiziune



Presa Universitară Clujeană

DARIA IOAN

MANUAL DE FOTOGRAFIE

DARIA IOAN

MANUAL DE FOTOGRAFIE

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2016

Colecţia *CineMedia*
este coordonată de Ioan Pop-Curșeu.

Referenţi ştiinţifici:

Conf. dr. habil. Ioan Pop-Curșeu
Conf. dr. habil. Florin Ţolaș

ISBN 978-606-37-0103-0

© 2016 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parţială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Design copertă: Cosmin Creț
Fotografie copertă: Daria Ioan

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400971 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

Introducere 7

Capitolul 1. Lumea în primele imagini permanente
de tip fotografic şi cinematografic.....11
1.1. O scurtă introducere în era timpurie a fotografiei.....11
1.2. Fotogenia. Mentalităţi, concepţii timpurii şi contemporane 16
1.3. Practicanţi, pionieri ai fotografiei.....18
1.4. Începuturile fotografiei documentare.....21

Capitolul 2. Compoziţia. Puncte de vedere asupra punctelor de vedere 31
2.1. Principii ale compoziţiei fotografice 31
2.2. Ce ne atrage atenţia într-o imagine? 36
2.3. O dilemă veche: stabilirea unui punct de vedere 39

Capitolul 3. Elemente ale compoziţiei fotografice 49
3.1. Imaginea ca ansamblu 49
3.2. Elemente structurale: linia, forma, poziţia.....52
3.2.1. Textură, pattern.....62
3.2.2. Masă, proporţie şi relaţie 64
3.2.3. Spaţiul negativ şi posibilităţile sale de valorificare.....67
3.3. Lumina, mişcarea, perspectiva 68

Capitolul 4. Serii fotografice.....79
4.1. Fotografia şi marile evenimente istorice 79
4.2. Dincolo de istorie, o mare infinită de istorii 85
4.3. Dimensiunea fantastică.....89

Capitolul 5. Alte moduri de a utiliza fotografia în artă.....95
5.1. Prezenţe ale fotografiei în film.....95
5.2. Influenţe ale cinematografiei asupra fotografiei 100
5.3. Ocurenţe ale fotografiei în arta video, multimedia şi instalaţie.....105

Bibliografie 111

Introducere

Am conceput acest manual folosind mai multe perspective de abordare a fotografiei, dintre care cele mai importante sunt: cea istorică, cea a evoluţiei culturale şi cea tehnică, atât în ceea ce priveşte mijloacele şi modalităţile de lucru, cât şi referitor la reperele compoziţionale, care suportă, de-a lungul vremii, anumite transformări. Cele cinci capitole care alcătuiesc prezentul volum reprezintă nu doar cinci momente diferite în timp, ci, mai ales cinci încercări diferite de a înţelege fotografia, pornind de la exemple cât mai variate de concepţii, concepte şi stiluri de autor raportate la probleme etice şi estetice ale acestui domeniu artistic.

Astfel, în primul capitol am oferit câteva repere privitoare la apariţia fotografiei, a primelor metode de lucru, dar şi la mentalităţile care înconjurau autorii primelor imagini fotografice din lume. Personal, consider că învăţarea fotografiei are o mare legătură cu descoperirea potenţialului creativ şi cu stimularea şi întreţinerea constantă a imaginaţiei, iar istoria timpurie a fotografiei, prin faptul că ne prilejuieşte întâlnirea cu inventatori, cu personaje fascinante care, în secolul XIX sau la începutul secolului XX, aveau preocupări deosebite precum înregistrarea imaginilor prin diverse tehnici, stimulează şi întreţine o anumită parte a imagisticii personale. Altfel spus, călătoria în perioada timpurie a artei fotografice, ca orice călătorie în timp, ne oferă o perspectivă nouă asupra prezentului şi detalii despre tehnici demult abandonate sau foarte rar reutilizate, care pot fi, în mod paradoxal, reluate, actualizate şi valorificate în zilele noastre. În afară de valoarea documentară a imaginilor realizate în epoca incipientă a fotografiei, am prezentat, în capitolul 1, câteva cazuri în care ele au devenit iconice, servind ca relee puternice în intertextul artistic creat ulterior, dar şi ca sursă de inspiraţie pentru o seamă de artişti ai imaginii. Astfel, după

cum arhiva de imagini a lui Atget a devenit un model pentru fotografa americană Berenice Abbot, imaginea eclipsei, tot a lui Atget a fost folosită de Man Ray pe coperta revistei *La Révolution Surréaliste*, iar studiile lui Muybridge au fost folosite chiar în pictură de Matisse, lista exemplelor putând continua. În general, în acest capitol am folosit referinţe aparţinând culturii occidentale, dar am ilustrat şi cazuri de practică de pionierat a fotografiei în Balcani, cum este cel al fraţilor Manakia, care au realizat inclusiv filme încă din prima decadă a secolului XX.

Acest manual are, pe lângă temele mari care structurează capitolele, o parte consistentă de exerciţii la finalul fiecăruia dintre ele. Exerciţiile sunt, în general de tipul practic sau analitic şi au ca scop principal experimentarea cât mai susţinută a diverselor tehnici prezentate în manual, dar şi analiza, reflecţia, atât de necesare procesului creativ. Această experimentare poate fi desfăşurată în studio, în laborator şi pe teren, în perioadele de practică, în funcţie de natura şi miza exerciţiilor.

În cel de-al doilea capitol, am abordat compoziţia prin prisma importanţei obiectului fotografiei şi a stabilirii unui punct de vedere, a unei viziuni, a unei perspective personale asupra acestuia. Parcurgând exemple din opera fotografilor consacraţi, aparţinând mai multor perioade, am arătat marea diversitate a ariilor de interes ale acestora şi, de asemenea, multitudinea abordărilor, uneori a aceloraşi tematici. Luând ca referinţă dezbaterea prilejuită de fotosecesiunea din Statele Unite, principiile pictorialiştilor şi pe cele ai susţinătorilor realismului în fotografie, am prezentat evoluţia ideilor despre ceea ce s-a crezut că este şi ceea ce ar trebui să fie fotografie, într-o epocă în care această scindare era pronunţată. Prin analiza, de pildă, a operelor lui Robert Frank, a Dianei Arbus, a lui Eugene Meatyard, ca dizidenţi ai curentelor tradiţionale, dar şi a imaginilor lui Andreas Gurski, centrate pe ideea de acumulare de elemente, ori a celor realizate de Alexander Gronsky, în care subiectul este în general subordonat peisajului prin tipul de încadrare, am ilustrat modurile de funcţionare a dialogurilor culturale în aceeaşi epocă sau la distanţe diferite în timp, dar şi legătura lor strânsă cu evoluţia economică şi socială a lumii. Unele din sursele care revin în acest capitol sunt eseurile din *On*

Photography, ale lui Susan Sontag, precum şi fragmente din *Photography. A Cultural History*, a lui Mary Warner Marien, care oferă o perspectivă amplă asupra transformărilor, la mai multe nivele, apărute în lumea fotografiei.

Cu scopul de a sublinia tuşele evoluţiei acestor idei până în prezent, am prezentat şi cazuri de fotografi din actualitate, în lucrările cărora centrul de greutate al imaginii a fost transferat la nivel conceptual sau abstract, în vreme ce tehnicile de lucru au fost relativizate. Astfel am demonstrat că pictorialismul a fost reluat în abordări creative în postmodernism, pe când aşa-numitul realism a continuat să atragă practicanţi ai fotografiei până în ziua de azi, prezenţa sa fiind o constantă în istoria acestui domeniu. Conceptele care apar în introducere sunt explicate prin exemple şi exerciţii specifice.

În cel de-al treilea capitol, am urmărit în detaliu funcţionarea, în cadrul compoziţiei vizuale, a fiecărui element al acesteia: linia, forma, poziţia – prin raportare la masă, proporţie şi relaţie în interiorul imaginii – textura, pattern-ul – ca elemente compozite, spaţiul negativ şi modalităţile de valorificare a acestuia, lumina, mişcarea şi perspectiva – ca elemente care modulează imaginea. Această parte a manualului este axată în principal pe tehnicile de lucru şi modurile în care pot fi combinate elementele compoziţiei în vederea obţinerii unor imagini echilibrate, armonioase. În legătură cu fiecare aspect, am prezentat elemente de optică şi exponometrie, funcţionarea combinaţiilor de timp şi a treptelor de diafragmă, efectele diferitelor tipuri de focalizare, de încadrare etc.

Ca reper, am folosit câteva fragmente din manualul de fotografie *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, al lui Michael E. O'Brien şi al lui Norman Sibley, în care se regăseşte o serie de definiţii şi exerciţii aplicate pe care o consider foarte utilă în înţelegerea legilor compoziţiei clasice, dar şi în învăţarea reformulării anumitor principii, în scop creativ. Exemplele de fotografii pe care am ales să le prezentăm în legătură cu diferite aspecte ale compoziţiei sunt foarte variate în acest capitol, vând în vedere că am urmărit o multitudine de elemente şi regimul de care ele beneficiază în opera diferitor artişti. Ţinând cont că această parte a prezentului manual presupune înţelegerea anumitor noţiuni aparţinând

geometriei, multe din exemplele alese spre ilustrare se situează în zona constructivismului rus, a curentului Bauhaus şi a interferenţelor şi a influenţelor lor ulterioare.

Capitolul al patrulea are ca temă fundamentală seria fotografică, împreună cu accepţiunile ei diverse. Astfel, trecând de la cazuri de fotojurnalism la istorii private reale sau imaginare, de la serii care îşi propun să ilustreze realitatea sau fragmente ale acesteia la dimensiunea fantastică, am încercat să scoatem în evidenţă faptul că tematicile, tehnicile şi posibilităţile de construire a coerenţei la nivelul seriilor fotografice sunt, practic, nelimitate, atât timp cât ele cuprind imagini bine compuse care susţin aceeaşi idee.

În ultimul capitol al acestui manual, am prezentat conexiunile fotografiei cu cinematografia, arta video, multimedia şi instalaţia, în scopul de a expune studenţilor o gamă foarte variată de moduri în care imaginea statică poate circula în intertextul artistic contemporan. Statutul fotografiei în artă fiind expus la transformări conceptuale, este importantă identificarea direcţiilor din care acestea pot apărea, dar şi experimentarea metodelor exploratorii de utilizare a tehnicilor fotografice, în vederea creării de lucrări artistice de o nouă natură, la limita dintre domeniile consacrate.

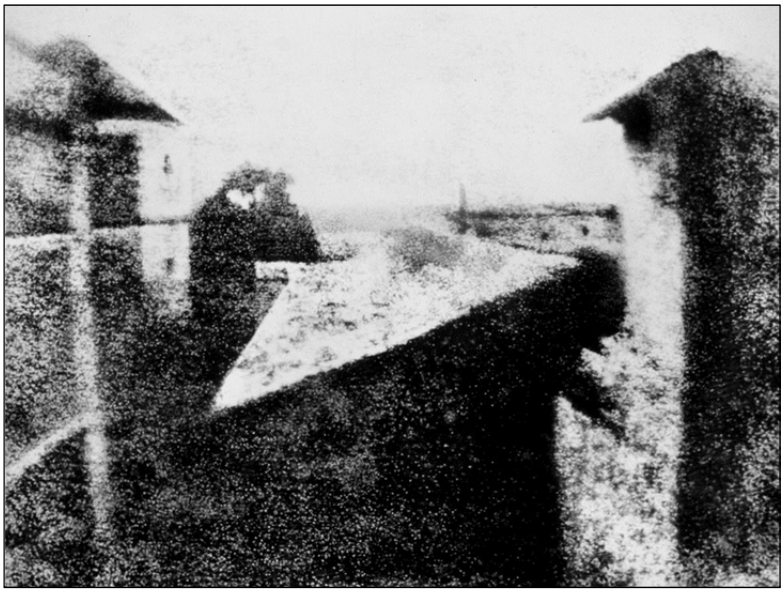
Capitolul 1

Lumea în primele imagini permanente de tip fotografic şi cinematografic

1.1. O scurtă introducere în era timpurie a fotografiei

Chiar dacă o dată exactă a apariţiei fotografiei în Europa nu a putut fi stabilită, prima ocurenţă a unui dispozitiv menit să proiecteze şi să imprime imagini a fost *camera obscura*. Aceasta presupunea un spaţiu fără ferestre dar cu o mică gaură prevăzută cu o lentilă, prin care erau proiectate imagini exterioare pe peretele opus al încăperii. Rezultatul nu era de multe ori foarte clar, iar proiecţia era inversată, după principiul funcţionării ochiului omenesc. În schimb, artiştii au ştiut să o transforme curând într-o unealtă folositoare pentru schiţe de pictură, de pildă. Design-ul de bază al camerelor pe care le folosim astăzi datează din 1500 dar poate fi legat şi de descoperirile chinezilor din secolul IV. În jur de 1660, au început să circule versiuni portabile a dispozitivului *camera obscura*, dar fotografia propriu-zisă încă nu fusese descoperită. În 1725, un profesor german de anatomie, Johann Heinrich Scultze, a descoperit reacţia la lumină a clorurii de argint. Repetând experimentul lui Schultze, un chimist suedez, Carl Wilhelm Scheele a descoperit fixarea imaginii obţinute, prin dizolvarea clorurii de argint cu hidrură de amoniu. Câteva decenii mai târziu, încercările de a imprima imaginea pe hârtie au devenit tot mai dese, până când, în Franţa, Joseph Nicephore Niepce a reuşit să obţină, după o expunere de 8 ore, prima imagine permanentă din lume, cu ajutorul unei emulsii pe bază de bitum, care nu era sensibilă la lumină. Neclară şi cu o aparenţă ceţoasă, această imagine lasă să se întrevadă contrastul diurn, surprins într-o

compoziţie cu geometrie esenţializată, al unui peisaj urban timpuriu. Cel mai probabil, acesta coincide cu vederea de la fereastra laboratorului unde Niepce lucra la experimentele sale.

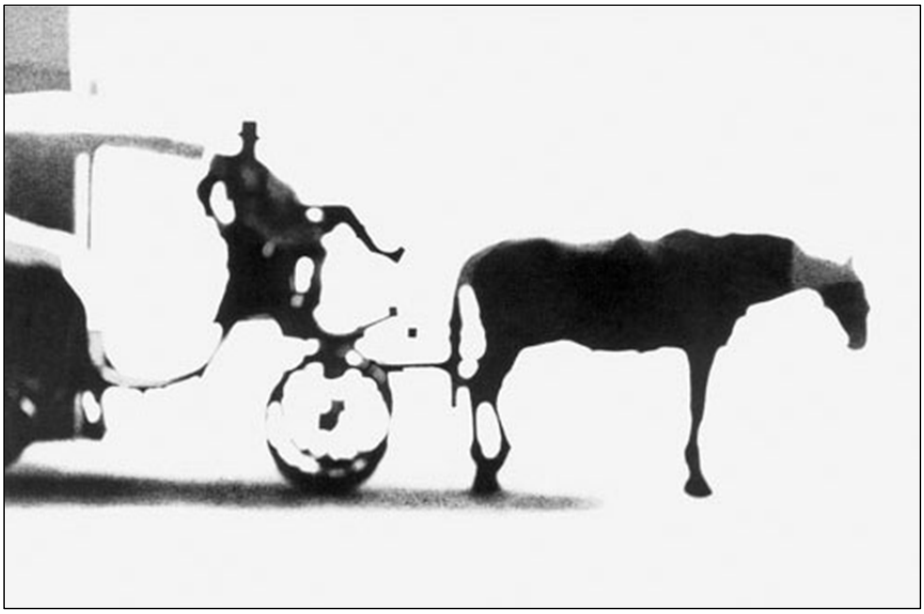


Joseph Nicephore Niepce, ***Vue de la maison du Gras*** **(1827)**[1]

Fiul său, Isidore Niepce, a continuat cercetările acestuia şi, pentru o lungă perioadă, a lucrat împreună cu pictorul Louis Jacques Daguerre, care era, de asemenea, preocupat de aceeaşi descoperire. În 1835, Daguerre a descoperit principiul procesului fotografic, care putea fi pus în practică şi în afara laboratorului, inventând dagherotipul. El a folosit ca agent sensibilizator iodul pus pe o placă de cupru, acoperit cu un strat de argint. Printr-o developare în vapori de mercur el obținea o imagine negativă în relief. Cu noul dispozitiv, Daguerre a surprins imagini din Paris şi împrejurimi, dar şi o serie de obiecte de mici dimensiuni, ori detalii ale obiectelor mai mari. Chiar dacă cu mult mai clare şi detaliate decât ceea obţinuse Niepce la vremea sa, imaginile lui Daguerre păstrează aspectul neclar şi impresia de ceaţă ale primei fotografii din lume. Nimeni nu ar fi

[1] http://ecoles.ac-rouen.fr/circ_dieppe_est/divers_sites/spip.php?article25, 22.04. 2016.

bănuit că spre sfârşitul secolului XIX, o astfel de atmosferă va impune o adevărată cadenţă vizuală în rândul fotografilor pictorialişti de peste ocean ori că, mai târziu, vor oferi prilejuri de experimentare pentru fotografi celebri precum Josef Koudelka. Acest tip de imagini are până în prezent calităţi grafice deosebite. Parisul lui Daguerre a suscitat în critica recentă interpretări ale ambianţei aproape lipsite de personaje umane, ceea ce face ca metropola franceză să un loc al sfârşitului de lume.

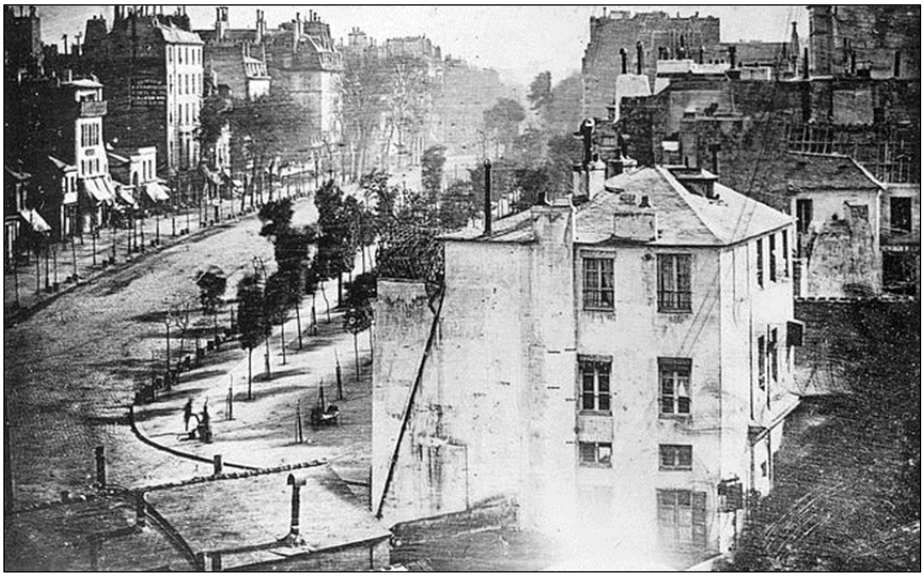


Joseph Koudelka, *Cehoslovacia*, 1962[2]

De asemenea, caracterul fantomatic al siluetelor umane care apar la Daguerre, amintesc de o epocă în care fotografia nu exista decât cu preţul unor timpi de expunere care puneau răbdarea la grea încercare şi totodată deschid perspectiva poetică a artei impresioniste, prin contururile lor nebuloase. Amprenta vizuală a acestor apariţii imprimate amintesc totodată de caracterul delicat al picturii asiatice vechi realizate în cerneală, cu o paletă restrânsă de culori. Odată cu aspectul vaporos al locurilor şi personajelor care le traversează, apare şi impresia inedită de mişcare, până

[2] https://pro.magnumphotos.com/Package/2TYRYDD2GE54, 22.04.2016.

atunci dificil de redat. Timpul şi spaţiul sunt redefinite prin imaginea de tip fotografic timpurie, astfel încât principiile picturii, care putea condensa într-un singur cadru, într-o compoziţie bine dirijată, elemente disparate, sunt reevaluate. Cazul tablourilor realizate de pictorul francez Edgar Degas la Opera Garnier din Paris. Ciclul de imagini dedicat balerinelor şi orchestrei de la operă, variază ca teme şi tehnici folosite, dar mai ales surprinde prin încadraturile de tip fotografic pe care le utilizează Degas. Este cunoscut faptul că pictorul francez era un mare pasionat de fotografie, surprinzându-şi în portrete un număr mare de prieteni, dansatoare de la operă dar realizând şi peisaje sau nuduri. Schiţele sale cu balerine au adesea la bază imagini fotografice realizate de Degas pentru diferite studii de mişcare. Astfel, dinamismul câştigă teren în arta picturii, iar modelele, imposibil de surprins prin alte mijloace în plină mişcare scenică, devin siluete flexibile, înconjurate adesea de neclarul propriu unui timp de expunere lung aplicat unor subiecţi care sunt departe de a rămâne nemişcaţi ore în şir în atelierul artistului.



Louis Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple*, Paris (1839)[3]

[3] http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2007-2008/americaneye/louis-jacques-mande-daguerre-parisian-boulevard-1839-daguerreotype/index.html, 12.02.2016.

În Anglia, William Henry Fox Talbot, a reuşit să obţină imagini care puteau fi multiplicate, cu ajutorul calotipului, lucru care imposibil de realizat cu un dagherotip, care producea o singură imagine pozitivă pe o placă de metal. În schimb, din cauză că imaginea era transferată prin intermediul negativului de pe hârtie, ea nu era atât de clară ca cea realizată cu dagherotipul. Ceea ce este mai puţin cunoscut este faptul că Talbot a realizat şi un număr mare de fotograme, sau desene fotogenice, expunând direct la lumina soarelui diverse obiecte sau plante pe hârtie impregnată cu o soluţie de clorură de sodiu, apoi uscată şi tratată cu nitrat de argint, din combinaţia cărora rezulta clorura de argint. Suprafaţa fotosensibilă astfel obţinută se înnegrea, lăsând să se întrevadă formele obiectelor expuse. Aceleaşi experimente le face şi o fotografa Anna Atkins, însă folosindu-se de tehnica cianotipului, descoperită de John Herschel.

În 1843, Atkins şi-a publicat ea însăşi colecţia de cianotipuri ale algelor englezeşti, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions.*

Anna Atkins,
***Algă*, cianotip (1843)**[4]

William Henry Fox Talbot,
***Asparagus Foliage* (aprox. 1840)**[5]

În 1851, Frederick Scott Archer descoperă procedeul care asigură atât o claritate bună a imaginii, cât şi posibilitatea de a o multiplica. Pentru aceasta, placa folosită de către fotograf trebuia acoperită cu o peliculă de

[4] http://flyeschool.com/photographer/anna-atkins, 05.06.2016.
[5] http://www.pada.net/members/memPicFull.php/24/207, 05.06.2016.

colodiu, urmând să fie scufundată, încă umedă, într-o soluţie de nitrat de argint şi abia după aceea introdusă în aparat şi expusă. Developată imediat după aceea, imaginea obţinută putea fi în sfârşit uscată. La scurt timp după aceste invenţii, fotografia a început să devină tot mai răspândită în rândul iubitorilor de imagine, care cumpărau, în măsura posibilităţilor financiare, copii mai ieftine sau mai scumpe ale unor peisaje fotografiate pe care apoi le păstrau ca amintire a unor locuri, numite *cartes de visite*[6]. Jocul de cuvinte care se impune odată cu distanţa istorică nu este întâmplător. Aceşti colecţionari de vederi fotografiate se identificau totodată cu locurile respective, creând astfel conexiuni evidente între ei şi acele imagini. În acest context, nu este eronat să facem referire la o componentă de comunicare socială a aşa numitelor *cartes de visite*, care ating practicile actuale ale mediei sociale. Comunicarea prin imagini de tip fotografic a fost prezentă, iată, cu mult înainte ca aparatele de înregistrare a imaginii să fie accesibile pentru mare parte a societăţii, la fel ca imaginile personale, de tip portret, asociate cu locul unde a fost realizată fotografia.

1.2. Fotogenia. Mentalităţi, concepţii timpurii şi contemporane

În 1896, fotograful englez Henry Peach Robinson, deschidea dezbaterea asupra artei fotografice, afirmând că percepţia generală a epocii în legătură cu acest subiect era superficială: fotografii nu puteau fi consideraţi artişti pe motiv că nu aduceau nimic în plus în imaginile surprinse cu aparatele lor, ci doar înregistrau ceea ce vedeau. Scepticii la adresa fotografiei erau de părere că nu exista la mijloc un gest artistic, devreme ce în acest tip de imagini nu erau prezente elemente suplimentare care să dovedească o concepţie şi o intervenţie artistice asupra realităţii. În acelaşi timp, unii critici puneau în vedere faptul că fotografiile nu semănau cu realitatea. Robinson considera aceste concepţii contradictorii şi, ca urmare, demonstra că acea diferenţă dintre realitate şi ceea ce apare în fotografii era

[6] Trad. aut. *cărţi de vizită*

produsul propriu al unui gest artistic care adăuga *fotogenie* imaginilor. Elementul fotogenic era cel care permitea o distanţare de imaginea existentă înainte de a fi fotografiată şi rezultatul final al actului fotografic, adăugând adevăr faptelor brute. Acest tip de intervenţie era, în opinia fotografului englez, specific actului fotografic artistic. Definiţia sa circulă în toată perioada de constituire a fotografiei artistice, până la sfârşitul anilor 1920.

Referitor la dificultatea impunerii fotografiei ca artă, Jacques Aumont remarcă două direcţii distincte de a concepe fotografia. Prima, care pune în prim plan fotogenia ca rezultat, indică o artă fotografică văzută ca artă de esenţializare, de valorificare a realului prin ştiinţa utilizării încadraturilor şi a iluminării. Cea de-a doua, care presupune că fotograful tebuie sa îşi uite măiestria, să dispară, astfel încât să poată lăsa ca imaginea *să se întâmple*. La această retragere a artistului fotograf face referire Roland Barthes în *Camera luminoasă* (1980). Astfel, fotografia ne face să putem vedea ceva care ar fi fost imposibil de perceput în afara acestui mediu. Momentul surprins are caracteristica unicităţii şi irepetabilităţii, cu toate că fotografia îl poate reproduce la infinit. În acelaşi timp, el vine ca o armonizare punctuală specifică a unui ansamblu de elemente prezente în realitate. În discursul lui Barthes, fotografia apare ca viziune. Fotogenia, din această perspectivă, este ceea ce afectează subiectul în momentul fotografierii lui, ceea ce îl face să pară mai estetic decât este în realitate. Arta fotografiei este atunci concentrată în jurul acestui moment, pe care Barthes îl denumeşte *punctum*. Până în ziua de azi, mulţi fotografi continuă să se raporteze la definiţia sa. Criticul francez nu ţine cont de regulile compoziţiei în selecţia de imagini pe care le analizează în cartea sa, ci alege să facă referire la cele care provoacă emoţii, subiectivizând în acest fel în mod puternic accepţiunea asupra momentului de graţie în care ia naştere o fotografie autentică. Aceasta reuneşte elemente rezultate din prezenţa comună a subiectului şi a artistului în acelaşi spaţiu, numită de Barthes *coprezenţă*. În faţa obiectivului subiectiv, personajul fotografiat este, în acelaşi timp, cel care ar dori să fie, cel care ar vrea să se creadă că este, cel care fotograful crede că este şi cel de care fotograful se foloseşte pentru a îşi demonstra arta. Relaţia dintre cei doi prin prisma lentilei aparatului este cea care primează în concepţia lui Barthes. Transfor-

marea care se impune este aceea că subiectul fotografiei devine obiectul ei. O a doua noţiune pe care el o impune alături de *punctum*, detaliul semnificativ dintr-o fotografie, este cea de *studium*, care se referă la gustul pentru un anumit context, obiect sau o persoană. Studium-ul reprezintă pretextul necesar pentru ca declicul armoniei punctuale să se producă.

Jacques Aumont atrage atenţia asupra faptului că problema fotogeniei este transferată în aria cinematografică, odată cu apariţia primelor filme mute, în care se dădea mare atenţie acestui aspect. Criticul francez Louis Delluc, un sceptic al „miracolului" fotografic, atribuia fotogenia în film, în anii 1920, artei personale a regizorului şi nu unui hazard al momentului. În aceeaşi epocă, o altă concepţie asupra fotogeniei cinematografice a fost formulată de Jean Epstein, care o suprapunea calităţii dinamice a imaginii filmate. În schimb, Aumont observă faptul că în producţiile recente, aceasta s-a banalizat, fiind redusă la câteva formule stereotipe care, dublate de evoluţia considerabilă a suportului tehnic, al iluminării, dar nu în ultimul rând datorită numărului mare de operatori, alimentează efecte estetice lipsite de o deosebită originalitate.

1.3. Practicanţi, pionieri ai fotografiei

În Europa, majoritatea fotografilor din secolul al XIX-lea au fost englezi, francezi şi ruşi: Benjamin Brecknell Turner, Clementina Hawarden, Henry Peach Robinson, Anna Atkins, Lewis Caroll, Louis Legrand, Pierre Petit, Nadar, Eugène Atget, Nicephore Niépce, Alexander Drankov, Elena Mrozovskaya, Karl Bulla, Pavel Novitsky, Maksim Petrovici Dmitriev etc. Au existat însă pionieri ai fotografiei şi în Balcani, precum fraţii Milton şi Ianakis Manakia, aromâni din Avdella.

Benjamin Brecknell Turner a fost unul dintre primii fotografi din Anglia şi membru fondator al Societăţii Fotografice din Londra, înfiinţată în 1853. El a primit licenţa de a practica calotipul de la inventatorul acestuia, William Henry Fox Talbot în anul 1849. Între 1852 şi 1854, a grupat 60 de fotografii într-un singur album, intitulat *Vederi fotografice din natură*.

Imaginile sale se dovedesc a fi tributare picturii în acuarelă, majoritatea înfăţişând peisaje din Anglia rurală sau piese de arhitectură. A realizat şi multe portrete de studio pe negative de sticlă, pe care însă nu le-a expus.

Benjamin Brecknell Turner, *The Willowsway*, Elfords, Hawkhurs[7]

Clementina Hawarden a realizat portrete de interior, folosind tehnica plăcilor cu colodiu. În 1863, a expus unele din lucrările sale în expoziţia anuală a Societăţii Fotografice din Londra. Acestea au fost etichetate cu „excelenţă artistică" de către criticii vremii. Unul din admiratorii fotografiilor lui Hawarden, scriitorul Lewis Caroll, era el însuşi unul din practicanţii talentaţi ai fotografiei. Cazul său este particular, prin aceea că majoritatea portretelor realizate de el erau cele ale unor copii. De asemenea, lucrările lui Caroll se remarcă prin situaţiile oarecum regizate dintre personaje sau decorul atipic pentru vremea respectivă. Deseori în mijlocul unor grădini sau curţi decrepite misterioase, figurile infantile care populează imaginarul fotografic al artistului creează o impresie de stranietate, mai degrabă caracteristică scrierilor sale. De altfel, între portretele lui Caroll se remarcă cele ale fetiţei Alice Liddell, variante de portret pentru personajul Alice din cartea pentru copii *Ţara minunilor*.

[7] http://www.vam.ac.uk/users/node/6970, 07.06.2016.

Lewis Carolll, *Alice Liddell*, (1858)[8]

Lewis Carolll, *Dymphna Ellis şi surorile ei, Mary și Bertha* (1865)[9]

În jur de 1850, când fotografia încă nu îşi găsise o definiţie permanentă, se conturează două direcţii în rândul artiştilor care foloseau acest mediu: pictorialismul şi naturalismul. Prima facţiune, condusă de Oscar Rejlander şi Henry Peach Robinson, era tributară ideii că o fotografie ar trebui să semene pe cât posibil cu un tablou. Această concepţie se dovedea a fi influenţată de cea a pictorilor romantici, care credeau că artistul trebuie să intervină asupra naturii, folosind-o cu finalitatea de a exprima idei nobile. La aceasta se adăuga un mare interes pentru ilustrarea scenelor din mitologia antică. De cealaltă parte a baricadei, fotografii naturalişti mizau pe puterea fotografiei de a reda adevărul din natură. Conduşi de Peter Henry Emerson şi George Davidson, ei preferau pictorii care ieşeau din atelierele lor şi pictau în exterior, ca de pildă Şcoala de la Barbizon. După exemplul acestora, fotografii naturalişti nu lucrau în studiouri, ci se deplasau în zone rurale, realizând în principal peisaje şi scene cu viaţa de la

[8] https://alicesadventure.com/tag/things-about-alice-in-wonderland, 15.04. 2016.

[9] https://www.google.ro/search?q=Carroll,+Lewis,+Alice+Liddell,&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4kOPYkZ7PAhXCvhQKHZtgBR8Q_AUICCgB&biw=1536&bih=748#tbm=isch&q=Carroll%2C+Lewis%2C+Dymphna+Ellis+and+her+sisters%2C+mary+and+bertha&imgrc=AGu2NnS1O934NM%3A, 15.04.2016.

ţară. Punctul de întâlnire al celor două concepţii se regăsea la nivelul definirii esteticii fotografiei, care, în primul rând, trebuia să înfăţişeze ceva frumos, plăcut pentru văz.

Cu toate acestea, în secolul XIX, fotografia nu era practicată numai cu scopuri artistice. În anii 1880, Eadweard Muybridge a inventat un dispozitiv care producea fotografii succesive a sunui subiect în mişcare, pentru a studia locomoţia animalelor.

1.4. Începuturile fotografiei documentare

Etnologul american Edward Curtis a realizat o serie impresionantă de portrete ale triburilor de indieni din Statele Unite. Primul dintre acestea, realizat în 1895, a fost expus în 1898, alături de alte două fotografii ale sale, într-o expoziţie sponsorizată de National Society of Photography. Tot în 1898, el a fost numit fotograf oficial al expediţiei Harriman Alaska, urmând ca în 1906 să primească o finanţare consistentă pentru a realiza imagini cu nativii americani. Ţinta acestui proiect, a cărui desfăşurare s-a întins pe 20 de ani, erau 20 de volume cuprinzând 1500 de fotografii. Scopul lui Curtis nu era doar să fotografieze, ci să documenteze cât mai mult posibil viaţa tradiţională a nativilor înainte ca acest mod de viaţă să dispară.

Edward Curtis, *Portret de nativ american*, detaliu[10]

[10] https://ro.pinterest.com/ariesgirl75/edward-curtis, 23.07.2016.

Imaginile realizate de Curtis în condiţiile unei perpetue deplasări dau dovadă de o deosebită expresivitate şi naturaleţe, departe de practica de studio a epocii. De cele mai multe ori lipsite de un fundal elaborat, portretele sale surprind o lume a nativilor americani în intimitatea gesturilor fireşti şi a unor atitudini nealterate de către civilizaţia europeană. De asemenea, portretele în mijlocul naturii sau a aşezărilor triburilor dezvăluie o artă a compoziţiei surprinzătoare, plină de detalii inedite armonios integrate în structura imaginilor. Varietatea impresionantă a figurilor lumii indienilor din America de Nord înainte de dispariţie, limbajul non-verbal puternic al acestei societăţi a triburilor străvechi, la fel ca legătura cu spaţiile naturale în care ele îşi duceau existenţa, creează o puternică impresie de nostalgie care domină vasta colecţie de imagini a lui Edward Curtis.

Edward Curtis, ***Nativi americani***[11]

[11] https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_S._Curtis, 12.12.2015 ; http://www.terapeak.com/worth/hopi-women15x22-edward-s-curtis-native-american-art-photo-hand-numbered-edition/221213680464, 12.12.2015.

Europa, un fotograf francez avea aceleaşi preocupări de conservare a lucrurilor pe cale de dispariţie. Deşi a început să fotografieze zone rurale din nordul Franţei, munca lui Eugène Atget a ajuns să se concentreze în jurul meseriilor, locurilor vechi, al scenelor de stradă de dinaintea modernizării Parisului. În 1890, el a început prin a furniza fotografii documentare pentru studiile pictorilor, arhitecţilor sau scenografilor. În 1906, Biblioteca istorică a oraşului Paris l-a angajat să fotografieze de manieră sistematică vechile clădiri ale metropolei. Atget a făcut puţine fotografii cu figuri umane. Probabil două din o sută din imaginile realizate au ca protagonişti oameni, iar dinte acestea şi mai puţine pot fi considerate portrete care să pună în evidenţă ceea ce e specific unei persoane. Pentru Atget, locurile şi lucrurile făcute de oameni păreau să fie mai captivante decât aceştia din urmă. De asemenea, locuinţele îl interesau cu precădere pa fotograful francez, la fel ca o serie de obiecte personale, dar fără ca în compoziţiile lui să îi includă pe cei cărora le aparţineau. În cadrul unei astfel de tematici, el a realizat o serie de numeroase imagini de interior, surprinzătoare prin absenţa elementului uman şi în acelaşi timp prin profunda intimitate a spaţiilor surprinse în imagini. Asemenea străzilor şi a parcurilor pariziene, interioarele lui Atget par bântuite mai degrabă decât locuite. Apariţia personajelor umane în cadrul compoziţiilor având ca subiect oraşul este de cele mai multe ori una de tip spectral. La un geam dintr-o clădire scorojită, apare difuză silueta în mişcare a unei fetiţe. În reflexia din geamul unei vitrine, două figuri ciudate par să ne privească distant dintr-o altă lume. Într-un dormitor, hainele unei persoane care probabil se pregăteşte de culcare aduc aminte, în absenţa posesorului lor, de piesele vestimentare rămase ale unui defunct. În lumina difuză care intră într-o cameră modestă, obiecte de toaletă care dau impresia că au fost folosite şi abandonate în grabă. În aceeaşi serie, un pat matrimonial gol sugerează indirect o prezenţă stranie. Identitatea posesorilor rămâne misterioasă în întreaga serie. Chiar dacă aceste fotografii nu ca obiect

locuitorii spaţiilor respective, o anumită identitate a lor poate fi recreată de către privitor observând detaliile lor specifice. Atget ar deveni astfel realizatorul unor portrete indirecte ale societăţii vremii, cu menţiunea că ele se încadrează în tipul aparte de locuri pe care le favorizează în opera sa. După cum remarcă John Szarkowski, se pare că între fotograf şi rarii săi subiecţi nu exista o relaţie de simpatie. Majoritatea figurilor dă dovadă de distanţă şi neîncredere faţă de omul din spatele aparatului. La fel şi viceversa, modul în care Atget surprinde oamenii, atunci când nu e vorba de ilustrarea unei meserii sau a unui comerţ aparte, este sobru, aproape funest, având ca rezultat apariţia unui soi de grotesc uman. În acest registru de tonuri întunecate, între scenele fotografiate şi realitate se impune o separare pe care André Breton şi suprarealiştii o vor percepe ca onirică, revelatoare de subconştient, ca fascinantă transformare a cotidianului în stranii asocieri de elemente inedite. Fotografia lui Atget a atras şi atenţia altor artişti, printre care se numără pictorii Salvador Dali, Henri Matisse şi Pablo Picasso. Spre sfârşitul anilor 1920, interesul pentru imaginile realizate de el a crescut, iar Man Ray a ales să publice în revista *La révolution surréaliste* nu doar câteva din acestea, ci să folosească *Eclipsa* (1912) pe coperta numărului 7 din 1926 al publicaţiei.

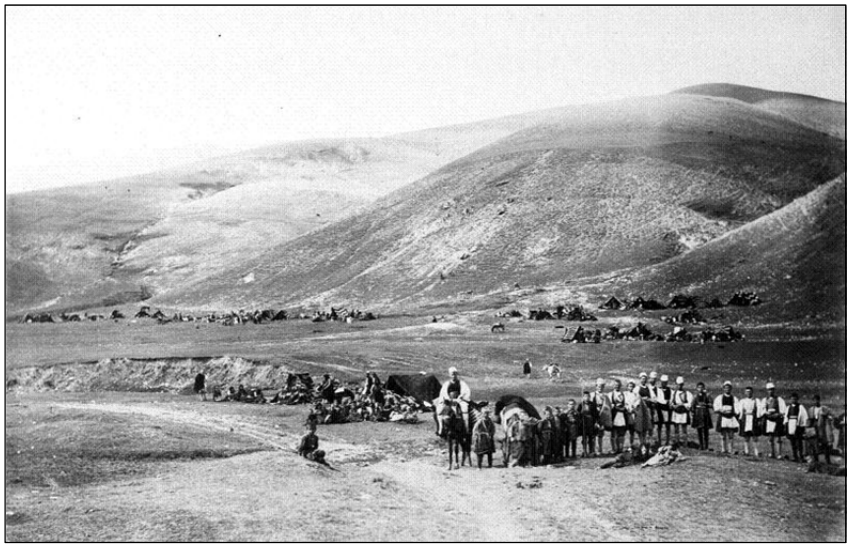
Cu toate acestea, Eugène Atget nu a avut intenţia explicită de a transmită ceva prin fotografiile sale, iar colecţia impresionantă de imagini ale Parisului în prag de secol XX rămâne, în primul rând, dovada unei ambiţioase iniţiative documentare. Alături de faţadele sobre ale clădirilor şi străzile pustii, anumite serii ilustrează personaje practicând micile meserii pe cale de dispariţie, ori vânzători ambulanţi, artişti ai străzii. Deşi Atget nu a mizat pe arta portretului, aceste imagini imortalizează o suită de tipuri umane greu de aflat în studiourile epocii respective, ai căror protagonişti aparţineau unei condiţii economice superioare.

Eugène Atget, *Eclipsa* (1912)[12]

În Balcani, fraţii Manakia au realizat o colecţie de imagini cu o importantă valoare antropologică, compusă în special din portrete individuale şi colective ale aromânilor. Deoarece munca lor implica parcurgerea unor distanţe semnificative de la un sat la altul, cadrele lor erau de obicei surprinse în exterior, cu lumină naturală şi cu fundal improvizat, care varia de la pânză albă la decor exotic pictat într-un stil naiv. De multe ori, în fundal intrau şi anumite elemente care, în cazul fotografiei de studio, sunt eliminate, ca de pildă iarba sau pietrele din locul în care fotograful se oprea să lucreze. În cazul portretelor de familie şi de grup, în general, modelele erau invitate la marginea satului, unde fotograful putea să îi distribuie cu mai multă uşurinţă în spaţiu, pe mai multe rânduri, creând astfel diferite registre. Compoziţia era întotdeauna centrată de pe bătrâni, aşezaţi şi ţinând în braţe unul dintre nepoţi. Într-o asemenea fotografie, în care erau incluse circa douăzeci de persoane, în prim-plan se aflau copiii, aşezaţi pe jos, în plan secund erau bătrânii, pe scaune, încadraţi de câte doi bărbaţi

[12] https://www.moma.org/ecards/write_ecard.php?object_id=43793, 15.12.2015.

tineri. În ideea unei ierarhii de familie bine specifice pentru acest spaţiu cultural, în spatele lor erau aranjate în picioare soţiile şi fiicele lor, iar pe ultimul rând se aflau ginerii şi flăcăii neînsuraţi. Contextul fotografiilor impunea, în general, dispunerea figurilor în imagine. Dacă evenimentul era o ceremonie religioasă, preoţii erau amplasaţi în partea centrală, iar dacă era vorba de o petrecere în sat, lăutarii ocupau partea inferioară a fotografiei, iar ceilalţi participanţi erau înşiraţi în spatele lor, pe rânduri. Detaliile inedite reieşite din adaptarea la condiţiile de lucru impuse de studioul itinerant conferă acestei colecţii unicitate şi originalitate. În schimb, imaginile realizate în studioul din Ianina, deschis în 1898, sau în cel din Bitolia, respectă în mare parte tiparele de poză ale vremii. Frontalitatea faţă de model, precum şi poziţia acestuia, care se sprijinea în general cu cotul de un scaun sau o masă sunt dintre cele mai frecvente în opera fraţilor Manakia. Ca detalii specifice, poza cu mâna în şold a bărbaţilor, sau cu arma în poziţie de luptători, precum şi includerea instrumentelor de muncă tradiţionale în portretele femeilor, sunt deseori întâlnite la aceşti fotografi.



Fraţii Manakia, *Carnavari* (imagine inclusă în Proiectul Avdhela şi aparţinând Bibliotecii Culturii Aromâne)[13]

[13] http://www.proiectavdhela.ro/index.php?pag=media&id_prod=27, 10.07.2016.

Observaţia etnografică de complexitate din universul Manakia poate fi admirată şi în filmele realizate de ei în epoca pionieratului cinematografic, ca de pildă *Scenele din viaţa aromânilor din Pind* (1906-1911). Această colecţie de fragmente constituie o avanpremieră a portretelor filmate din arta contemporană. Genul pe care îl reprezintă se apropie de fragmentele filmate de fraţii Lumière în Franţa şi constituie un document antropologic de valoare pentru spaţiul balcanic. De asemenea, anumite fragmente sunt şi piese de arhivă a familiei Manakia, spre exemplu cel în care apare bunica centenară a celor doi fotografi şi cineaşti, torcând alături de alte femei din Valea Pindului. Trebuie menţionat însă că aceştia nu au fost singurii pionieri ai cinematografiei în Balcani. Marian Ţuţui ne atrage atenţia asupra faptului că „ aproape în acelaşi timp în care fraţii Manakia realizau *Excursie în Macedonia turcească* (1-20 aprilie 1911), Gheorghe Ionescu filma *Călătoria familiei regale pe Dunăre* (mai 1911). Din 1911 începe producţia constantă a primelor actualităţi filmate de operatori români (Constantin Th. Theodorecu şi Gheorghe Ionescu pentru casele de producţie Carmen Sylva şi Venus). Tot din acelaşi an datează şi primul film de ficţiune românesc – *Amor fatal* (în regia lui Grigore Brezeanu), ca şi amestecul de teatru şi cinema din spectacolul *Înşir-te mărgărite* (realizat de Brezeanu în colaborare cu Aristide Demetriade). […] Prin intermediul Academiei Române, preocupat constant de etnografie, putem face legătura între filmele fraţilor Manakia, achiziţionate până în 1913 şi un documentar etnografic precum Obiceiurile populare româneşti (1928, în acelaşi an cu editarea sub auspiciile academiei a primului volum din *Images d'ethnographie roumaine, dacoroumaine et aroumaine* a lui Tache Papahagi, cae a inclus fotografii a lui Ienache), primul film realizat de Institutul Social Român […] Ca şi filmele, fotografiile au o inestimabilă valoare de documente istorice. Vizitele în Macedonia ale suveranilor Greciei, Serbiei şi Turciei, ale miniştrilor Nikola Pasic şi dr. C. I. Istrati, ca si a altor evenimente din primele decenii ale secolului 20 se păstrează numai în filmele a doi fotografi aromâni, ignoraţi pentru activitatea lor cinematografică până în 1958. Iar dacă avem în vedere că în perioada 1906-1911 au filmat represalii turceşti asupra concetăţenilor din Bitolia în perioada când cel mai adesea operaţiunile

militare erau filmate în studiouri, putem realiza că fraţii Manakia nu filmau doar cu plăcere diletantistică, ci aveau conştiinţa că vor lăsa mărturii istorice unice."[14]

Statutul complex al primelor înregistrări filmate şi al fotografiilor din epoca respectivă deschid posibilitatea de a fi recuperate de arta contemporană în producţii de media mixtă sau alte practici combinate. Valoarea documentară a acestor materiale, ca şi cea a producţiilor fraţilor Lumière sau ale altor pionieri ai cinematografiei de tip observaţional, justifică reutilizarea lor în filmul documentar de tipul celui practicat, spre exemplu de regizori ca Harun Farocki în filmul *Muncitori plecând de la fabrică* (1995) care porneşte de la imagini realiste foarte vechi pentru a face o incursiune antropologică în problemele societăţii muncitoreşti de-a lungul mai multor epoci.

Exerciţiu practic: O expunere rudimentară

Având în vedere că în primul capitol al manualului a fost făcută o trecere în revistă a producţiilor fotografice şi cinematografice timpurii, propunem, ca şi practică, realizarea unor imagini printr-un procedeu simplu, elementar. Folosind principiile de bază ale imprimării directe ale unei imagini pe material fotosensibil cu ajutorul unui dispozitiv camera obscura construit împreună cu profesorul, studenţii vor avea de realizat o fotografie a unui fapt divers. Pentru că timpul de expunere în acest exerciţiu din sfera *pinhole*[15] va fi unul mai lung decât în cele în care vor utiliza camere analogice sau digitale, se recomandă, pentru observarea fenomenului de expunere lungă direct pe hârtie fotografică, alegerea unui cadru care să conţină elemente de mişcare. Timpul de expunere va fi

[14] Ţuţui, Marian, *Fraţii Manakia şi imaginea Balcanilor*, ed. NOI Media Print, Bucureşti, 2009, p.162.

[15] *Camera Pinhole* reprezintă o variaţie a camerei obscure, construită în principiu cu ajutorul unei cutii cu interiorul negru, căreia i se va aplica o perforaţie fină, cât un vârf de ac (din engl. *pin hole*). Prin acest orificiu, care în afara utilizării va fi obturat complet, lumina va pătrunde în cutie şi va imprima o imagine pe un material fotosensibil aranjat astfel încât să fie expus la fasciculul luminos.

calculat în funcţie de sensibilitatea hârtiei fotografice folosite şi va varia, desigur, în funcţie de acest aspect. Când imaginea va fi considerată a fi captată, cutia neagră va fi închisă, pentru păstrarea ei până la momentul developării. Hârtia expusă va fi tratată în laborator cu revelator şi fixator de tipul adecvat, respectând indicaţiile de timp impuse de fiecare tip folosit. Prin aceste procedee, se va obţine o imagine negativă imprimată direct pe hârtie, pe care studenţii o vor avea de scanat şi inversat în programe de postprocesare, astfel încât la finalul exerciţiului, se va obţine varianta pozitivă a fotografiei. Exerciţiul poate fi repetat cu astfel de camere obscure rudimentare, care să aibă mai multe perforaţii şi care vor multiplica imaginea, obţinându-se un efect vizual plastic similar cu rezultatele experimentărilor din anii 1920, de tip caleidoscopic.

Capitolul 2

Compoziţia. Puncte de vedere asupra punctelor de vedere

2.1. Principii ale compoziţiei fotografice

Parisul este un teatru
în care îţi plăteşti locul cu timp pierdut.
Iar eu aştept încă.[1] **(Robert Doisneau)**

Felul de a privi o pictură sau orice altceva, după cum ne spune John Berger în *Moduri de a vedea*, (engl. *Ways of Seeing*), este mult mai puţin spontan decât tindem să credem. Acesta este bazat pe convenţii şi obişnuinţe construite de-a lungul timpului în cultura de care aparţinem. La fel şi compunerea de imagini este raportată la seturi întregi de convenţii. Pictura europeană tradiţională foloseşte convenţia perspectivei, care centrează totul în ochiul privitorului. Berger foloseşte metafora razei unui far, care face ca aparenţele, pe care le desemnează ca realitate, să circule doar în interiorul unghiului creat de lumină, în sensul reductiv al unui punct de vedere.

Compoziţia este constituită de aranjarea elementelor vizuale în cadrul unei fotografii. În majoritatea cazurilor, acesta este de formă rectangulară, în funcţie de diferitele formate ale filmului utilizat sau de opţiunile de încadrare ale camerelor de fotografiat digitale. Cele mai importante elemente sunt linia, forma, textura, lumina, mişcarea şi perspectiva. Ele coexistă în proporţii specifice fiecărei compoziţii şi, înainte de a fi folosite în

[1] Doisneau, Robert, *Trois secondes d'éternité*, ed. Contrejour, Paris, 1989, p. 20.

moduri neconvenţionale, trebuie înţelese prin practică şi nu memorate. După cum ne spun Michael E. O'Brien şi Norman Sibley în manualul lor de fotografie intitulat *Ochiul fotografic. A învăţa să vezi cu un aparat* (*The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*), o fotografie bine compusă ar trebui să fie un gest de interpretare artistică a unui obiect sau a unei persoane. Scopul ei este acela de a transmite privitorului ceva despre subiectul său. Compunerea unei imagini de acest tip implică acordarea de atenţie elementelor care ne stau la dispoziţie pentru a închide definitiv cadrul ales prin apăsarea butonului aparatului. În vederea realizării unei compoziţii fotografice, se impune, în primul rând, alegerea unui obiect al fotografiei. Acesta trebuie să reiasă ca fiind centrul de interes al imaginii în mod explicit. Dacă atenţia privitorului este bruiată de alte elemente sau dacă un alt obiect din imagine apare ca fiind obiectul acesteia, actul fotografic intenţional şi-a ratat scopul. De obicei, în teoria imaginii se consideră că ochiul care priveşte are un parcurs în interiorul compoziţiei şi că prima oprire ar trebui să fie chiar în zona reprezentată de obiectul imaginii, ca efect al detectării clare a acestuia de către cel care îl percepe. Dacă intenţia fotografului a fost să atragă atenţia asupra unui anumit element vizual iar acest lucru nu se întâmplă, imaginea, ale cărei calităţi artistice pot rămâne vizibile în pofida acestui fapt, va pierde, cel puţin, nota caracteristică dată de motivul care a stat la baza conceperii ei. În principiu, acest motiv ar trebui să fie evident în fotografie, iar natura care declanşează interesul pentru o imagine văzută să reiasă şi ca rezultat al surprinderii ei cu aparatul de fotografiat. În general, pentru sublinierea obiectului care a atras atenţia, manualele de fotografie, precum cel redactat de Michael E. O'Brien şi Norman Sibley, sugerează amplasarea cât mai centrală a acestuia în interiorul cadrului. Desigur, în multe cazuri, dacă un obiect, oricare ar fi el domină fotografia prin poziţia centrală şi dimensiuni, el este recunoscut ca fiind obiectul principal al compoziţiei. Există însă multe situaţii care fac rabat de la această regulă, în care obiectul fotografiei nu beneficiază de locul central sau de un prim plan şi, cu toate acestea, se impune ca element privilegiat în viziunea artistului. În ceea ce priveşte receptarea fotografiei, filtrele interpretative, bazate pe coduri tradiţionale ale esteticii occidentale,

în primul rând stabilite în arta picturii, joacă un rol capital, dar ele sunt dublate de subiectivitatea privitorului care, în funcţie de afinităţile proprii, alege o cheie de lectură a imaginii ce deseori poate ajunge până la ignorarea obiectului principal, în virtutea unui punct de interes alternativ creat de aceeaşi structură vizuală. Se consideră însă că o actul artistic veridic, dublat de o compoziţie reuşită, va indica în mod cât se poate de clar centrul de interes al unei imagini, dirijând privirea astfel încât punctul terminus al analizei acesteia de către ochiul privitor să coincidă cu punctul său de plecare, adică obiectul evident al fotografiei, după examinarea tuturor celorlalte elemente componente.

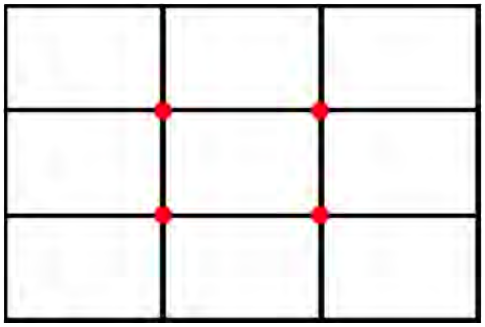
Compoziţia face referire la toate nivelele de structură ale unei imagini, lucru general acceptat şi susţinut de teoreticienii domeniului, chiar dacă unele definiţii conţin uşoare diferenţe de formulare. Pentru Mircea Novac, conceptul este înţeles ca fiind constituit din „aranjamentul artistic şi raţional al unei imagini. O fotografie este bine compusă atunci când este judicios echilibrată, când există o bună repartizare a liniilor şi volumelor, când are un centru de interes bine determinat (*legea unităţii*) şi când perspectiva este corectă (alegerea justă a punctului de […] din care se face fotografierea).

Atunci când este examinată o fotografie, două aspecte reţin atenţia: mai întâi, *calitatea tehnică a imaginii*, apoi *compoziţia* subiectului; mulţi fotografi fac marea greşeală de a crede că [grija pentru] compoziţie este rezervată doar lucrărilor fotografice destinate expoziţiilor, în mod obişnuit preocuparea pentru asemenea probleme fiind inutilă; este adevărat că atunci când operatorul este pus în situaţia de a fotografia o „scenă pe viu", un instantaneu intervenit pe neaşteptate, el este lipsit de timpul necesar pentru compunerea imaginii; această deficienţă se poate corecta adeseori printr-o *decupare* inspirată, sub aparatul de mărit.

Pe de altă parte, cu puţină practică şi mai ales cu multă perseverenţă, se ajunge în numai câteva secunde să se plaseze subiectul în mod artistic (sau să se plaseze operatorul în aşa fel încât să surprindă un unghi deosebit de favorabil […]).

Regulile compoziţiei sunt variabile la infinit; aptitudinea de a vedea „artistic" este înnăscută în fiecare om;deci, orice amator fotograf, dacă nu poate avea chiar o tehnică personală, are oricând posibilitatea de a învăţa şi de a-şi însuşi tehnica marilor maeştri universali ai picturii, sau cel puţin cea a fotografilor contemporani, autohtoni şi străini, consacraţi ai saloanelor de specialitate, ai revistelor ilustrate, ai presei cotidiene."[2]

Referitor la plasarea obiectului într-o imagine, în fotografie este des utilizată regula treimilor. Aceasta presupune, în primul rând, împărţirea cadrului în 9 zone, obţinute prin împărţirea în 3 a fiecărei laturi ale sale. Cele 6 linii se vor intersecta, iar ca rezultat vom obţine 9 părţi egale ale imaginii. Teoreticienii afirmă deseori că obiectul principal al compoziţiei trebuie aşezat în perimetrul zonei celei mai centrale, adică a doua din orice latură ne raportăm la ea. Apoi, numeroase efecte de percepţie sunt puse pe seama amplasării obiectului respectiv faţă de punctele extreme ale acestei zone vizuale. Chiar dacă obiectul, prin dimensiunile lui, depăşeşte zona centrală şi nodurile ei cu celelalte zone, se consideră în continuare că poziţia sa faţă de zona mediană a cadrului influenţează calitatea imaginii, în funcţie, desigur, şi de raportul său cu spaţiul şi cu celelalte elemente.



Cele 9 zone ale imaginii şi punctele care marchează perimetrul cel mai frecvent indicat ca şi încadrare

Henri Cartier-Bresson, *Matisse cu porumbei*, 1944[3]

[2] Novac, Mircea, *Fotografia de la A la Z*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1973, p.61.
[3] http://www.culturewhisper.com/r/article/preview/3981, 15.09.2016.

Teoreticienii fotografiei subliniază, pe de altă parte, importanţa mărimii şi abundenţei detaliului în ceea ce priveşte obiectul central. Cu cât acesta este mai aproape de obiectiv, cu atât evidenţa importanţei lui în imagine creşte. Însă este vorba de un principiu general, care poate fi eludat în favoarea valorii artistice a unei compoziţii. După cum putem observa din alăturarea celor două imagini de mai sus, marele fotograf francez Henri Cartier-Bresson, într-un portret inedit făcut lui Henri Matisse alături de porumbeii săi, plasează figura pictorului în zona centrală, puţin spre stânga. Chiar dacă aceasta se află într-un plan mai îndepărtat decât colivia cu porumbeii aşezaţi pe ea, iar dimensiunea personajului este excedată de cea a păsărilor din prim plan, Matisse se impune ca protagonist al fotografiei, fără măcar să privească înspre obiectiv. Jocul cu perspectiva si volumele, cu profunzimea câmpului, conferă un plus de valoare estetică imaginii care, prin liniile de fugă, direcţionează atenţia privitorului automat înspre omul din spatele coliviei. Păsările, surprinse în mişcare, creează un uşor efect de neclar, direcţionând, cu atât mai mult, ochiul privitor către imaginea expresivă, mai statică şi clară, a pictorului, chiar dacă aceasta se află în zona de umbră a compoziţiei. Prezenţa unei linii care aproape separă în două imaginea dă impresia de juxtapunere de tip diptic, în care metonimia vizuală funcţionează în mod strălucit. Reluarea de elemente asemănătoare în cele două părţi, coliviile, liniile trasate de umbre, precum şi păsările, completează armonia formală a cadrului surprins.

Exerciţiu practic 1

Având în vedere cele 9 zone ale imaginii, studenţii vor realiza o fotografie a aceluiaşi obiect, de dimensiuni la alegere liberă, variind poziţia faţă de acesta în cât mai multe variante faţă de zona centrală. Astfel, ei vor putea observa diferenţele, chiar şi minore, ale diferitelor tipuri de încadrare.

Exerciţiu practic 2

Folosind ca referinţă fotografia de mai sus a lui Henri Cartier-Bresson cu pictorul Matisse, studenţii vor avea de realizat o compoziţie care să aibă obiectul principal, punctul de interes central, poziţionat într-un plan secund sau terţ faţă de alte obiecte care sunt situate în prim plan, dar nu reprezintă centrul de interes al imaginii. Ele vor fi cuprinse totuşi, pe cât posibil, în zona de focus a aparatului. În mod similar, se va realiza o serie de câteva fotografii în care obiecte din prim plan să mărginească obiectul bine conturat, în focus, al fiecăreia dinte ele. Acest exerciţiu poate fi efectuat atât în studio, cât şi în exterior, pe teren, în lumină naturală. Pentru construirea obiectului principal din imaginile lor, studenţii vor putea folosi obiecte sau personaje, la alegere. El are ca scop experimentarea unor încadrări originale, în funcţie de cunoştinţele şi aptitudinile compoziţionale ale fiecărui student. Odată realizat în fotografie, acesta poate fi transpus în practica de filmări experimentale în legătură cu diferite tematici, ca variaţie a încadrărilor actuale de tip standard, cu menţiunea că, în principiu, acestea trebuie respectate pentru obţinerea unor imagini cât mai corecte.

2.2. Ce ne atrage atenţia într-o imagine?

După cum am afirmat şi în subcapitolul anterior, imaginea de tip fotografic trebuie să conţină un punct de interes, adică să atragă nu doar privirea celui care o realizează, ci şi ulterior, a celui care o priveşte ca obiect estetic. Prin aceasta înţelegem observarea manifestă a unei combinaţii de elemente care, la orice nivel de lectură a imaginii, să suscite tensiunea necesară perceperii ei fără dificultate. Pentru o mai bună înţelegere a acestei probleme, vom aborda centrul de interes al fotografiei atât din perspectiva formală, cât şi din cea tematică, ţinând cont de diferite sisteme de coduri estetice, care variază în funcţie de epoca şi contextul economic şi social al realizării, cât şi în funcţie de raportul subiectiv al artiştilor referitor la concepţia generală care caracterizează timpul în care ei lucrează şi expun.

Andreas Gursky, *Pyongyang II, Diptychon*, 2007[4]

Fotografia de mai sus, aparţinând artistului german contemporan Andreas Gursky, plasează problema unui personaj sau obiect central al imaginii la alt nivel de percepţie. După cum se poate observa cu uşurinţă în analiza acestei imagini, chiar dacă elementul uman este cel care se situează pe primul loc ca importanţă, el este retras într-un plan îndepărtat în favoarea structurii formale a compoziţiei. Este imposibil să identificăm o persoană anume în dispunerea grupurilor care realizează coregrafia unui eveniment de anvergură. În schimb, corpurile umane de dimensiuni reduse, dispuse în forme geometrice concentrice conferă fotografiei impactul colosal al unor astfel de manifestări de amploare înregistrate dintr-o perspectivă cât mai cuprinzătoare. Efectul de disimulare a individului în ansambluri uriaşe minuţios organizate în spaţiu este imediat. Fotograful german, renumit pentru lucrările sale formaliste cu grupuri mari de oameni, de obiecte sau formaţiuni de relief, obţine, în cazul de faţă, un efect grafic intens, amplificat de prezenţa culorilor vii şi a complexului de lumini artificiale care, la rândul lor, dublează cantitativ şi calitativ formele realizate de şirurile de oameni cu o multitudine de umbre şi zone luminoase. Acestea din urmă contribuie la crearea unei puternice tensiuni vizuale, prin întrepătrunderea numărului mare de linii drepte şi unghiuri ascuţite de

[4] http://www.spruethmagers.com/exhibitions/135@@viewq16, 08.04.2016.

dimensiuni şi direcţii diferite. Nu în ultimul rând, denumirea de *Diptychon* a imaginii trimite la ideea unei juxtapuneri de elemente ale unei societăţi şi ale unui consum mecanizate, într-un evident joc de simetrie şi dimensiuni. La fel ca şi în fotografia sa celebră cu aglomerarea stridentă, dar în acelaşi timp monotonă şi sufocantă a produselor dintr-un supermarket occidental, Gursky ilustrează în manieră conceptuală efectele alienante ale acumulării de elemente. Fie că în operele lui este vorba de oameni sau obiecte, el realizează producţii grafice repetitive, bazate pe structuri de motiv (engl. *pattern*) care, adeseori, se apropie ca estetică de pictura formalistă şi anumite producţii de artă multimedia. Dacă fotografia la nivel macro este destinată descoperirii detaliilor infime de multe ori ascunse privirii naturale, arta practicată de Andreas Gursky şi de alţi fotografi de aceeaşi orientare estetică oferă adevărate reverii ale percepţiei prin cuprinderea în imagini a unor spaţii extrem de vaste, în deplinătatea stranietăţii şi fascinaţiei unor uriaşe geometrii inedite. Un alt fotograf care duce la nivel de artă jocul cu astfel de dimensiuni este Alexander Gronsky. Seria sa de imagini ilustrând suburbiile Moscovei se impune prin reducerea dimensiunilor umane, dar şi a celor proprii ansamblurilor arhitectonice, la nivel de microelement al unui vast peisaj urban şi natural. Ca şi Gursky, în această serie, fotograful rus creează, în unele fotografii, efectul de simetrie colosală la diferite nivele ale perspectivei şi ale profunzimii câmpului vizual, astfel încât acestea provoacă o senzaţie de redundanţă a elementelor, resimţită în multiple planuri ale realităţii. Paralelismele care reies din juxtapunerea unor structuri asemănătoare de oameni şi clădiri ori părţi componente ale peisajului provoacă, pe de o parte, plăcere vizuală, iar pe de altă parte, impresia de disconfort interior major la vederea unei realităţi simbiotice între indivizi din societatea locuitoare a suburbiilor şi coloşii arhitectonici de tradiţie sovietică.

Alexander Gronsky, fotografie din seria *Pastoral* (2008-2012). Detaliu[5]

2.3. O dilemă veche: stabilirea unui punct de vedere

Formarea unei viziuni şi, în cele din urmă, a unui stil fotografic personal reprezintă una dinte cele mai mari provocări în predarea disciplinelor de compunere a imaginii. Un fotograf este, înainte de toate, un privitor el însuşi. Doar după ce a privit şi a văzut în jurul său, el va decide care va fi subiectul unei imagini şi unde anume se vor situa marginile, limitele acesteia. În *Fereastra virtuală* (engl. *The Virtual Window*), Anne Friedberg analizează cadrul din perspective complexe, care fac legătura între era digitală şi primele teorii renascentiste despre pictură, observând diferenţa dintre viziunea pe care o pictură şi o fereastră ca şi element arhitectonic o imprimă asupra spaţiului pe care îl cuprinde. În lucrarea *De pictura* (1435), Leon Battista Alberti afirma că subiectul unui tablou ar trebui să fie *Historia*, adică reprezentări narative ale unor evenimente impunătoare şi fapte ale unor eroi, nicidecum peisaje sau înregistrări directe ale imaginilor din natură. Aşadar, încă din Renaştere, punctul de interes al producţiilor artistice vizuale era strâns conectat cu ideea de naraţiune, poveste, *storytelling*, mai degrabă decât de viziuni simple ale realităţii care să fie mărginite de un cadru. De aceea, în argumentarea sa, Friedberg insistă asupra caracterului ireal oferit de noţiunea de fereastră,

[5] https://www.google.ro/search?q=andreas+gursky+pastoral+project&espv=2&biw=1536&bih=748&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjc6uGTiZ7PAhVEzRQKHcaPDyEQ_AUIBigB#tbm=isch&q=gronsky+pastoral&imgrc=z5L7uKdCM9WhvM%3A, 19.03.2016.

iar mai apoi de cadru, prin care, dacă privim, suntem transpuşi *altundeva* (engl. *elsewhere*). Modelul propus de Alberti nu se referă, deci, la o reprezentare realistă, ci la „o viziune separată spaţial şi temporal”[6] de locul în care privim printr-un cadru, fie el al unei ferestre sau al unui tablou. Decupajul produs de marginile imaginii dislocă momentul receptării, propulsându-l pe privitor într-o realitate paralelă atent construită. Observaţiile Annei Friedberg despre textele lui Alberti sunt importante pentru înţelegerea evoluţiei modului de alegere a subiectului şi a tipului de cadraj compoziţia fotografiilor. Dacă în primul capitol am prezentat câteva cazuri de fotografie documentară veche, fără intervenţii excesive, ne vom îndrepta acum atenţia către tendinţele de prelucrare a realităţii. Acestea au fost pregnante în curentul *pictorialist*, care s-a manifestat în Europa şi Statele Unite în a doua jumătate a secolului XIX şi începutul secolului XX, după cum continuă să domine opera a numeroşi fotografi contemporani. Ceea ce este important de reţinut referitor la acest aspect, este ideea de evadare din structurile realului, şi nu de aderare la o cât mai fidelă reprezentare a acestora. Eludarea realităţii în fotografie, constrângerea percepţiei asupra subiectului, se face prin privilegierea unor elemente selectate. Totuşi, trebuie menţionat faptul că şi fotografia de tip realist face uz de anumite principii ale separării subiectului de contextul complet, fie că este vorba de o intenţie de emfază ori de excludere, minimalizare. Selectivă prin excelenţă, arta fotografiei este arta decupării realităţii prin alegerea şi viziunea artistului, care decide unde trebuie să se termine marginea unei imagini şi unde o alta trebuie să înceapă, ca în picturile lui Degas despre interioarele Operei Garnier din Paris, tăiate brut după o metodă fotografică de explorare a încadrărilor. Susan Sontag, în articolul ei *America, Seen Through Photographs, Darkly*, demonstrează că relaţia cognitivă a privitorului cu lumea este influenţată puternic de efectul gestului fotografic. „Prin faptul că ne învaţă nu cod vizual nou, fotografiile alterează şi lărgesc noţiunile noastre despre ceea ce merită să fie privit şi ceea ce avem dreptul să observăm. Ele constituie o gramatică şi, mai important chiar decât atât, o

[6] Fridberg, Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, 2006, p. 32.

etică de a vedea. […] A fotografia înseamnă a îţi apropria lucrul fotografiat. Înseamnă să te pui într-o anume relaţie cu lumea, care este resimţită ca şi cunoaştere – şi, de aceea, ca şi putere."[7]

În fotografie, viziunea subiectivă este încă o temă de dezbatere intensă. În prima jumătate a secolului XX, fotografii americani au fost cei mai activi în ceea ce priveşte aplicarea de sens la fotografiile lor. Diverse grupuri au încercat să interpreteze manifestul spiritual al lui Walt Whitman în lucrările lor. Poetul american punea sub emfază faptul că frumosul nu mai este constrâns să satisfacă așteptările morale tradiționale, ci că frumosul este peste tot şi că artiştii ar trebui să arate aceasta în operele lor. Peste ocean, mutaţia perceptivă a avut diferite faze, dar realizarea comună cea mai importantă a fost aceea de a nu evita în continuare imaginile care anterior erau considerate deranjante.

„[…] din 1920, profesionişti ambiţioşi, cei ale căror operă ajunge în muzee, au părăsit în mod constant subiectele lirice, explorând conştiincios materialul plan, strident sau chiar pe cel fad. În decadele recente, fotografia a reuşit într-o anumită măsură să revizuiască, pentru oricine, definiţiile a ceea ce este frumos şi urât – după ce propuseseră versurile lui Whitman. […] În edificiile culturii pre-democratice, cineva care ajunge să fie fotografiat este o celebritate. În teritoriile deschise ale experienţei americane, catalogată astfel cu pasiune de către Whitman […] toată lumea este o celebritate. Nici un moment nu este mai important decât orice alt moment, nicio persoană nu este mai interesantă decât orice altă persoană. […] Whitman nu s-a gândit să abolească frumuseţea, ci să o generalizeze.[8]

În acest context, opera Dianei Arbus este remarcabilă prin conţinutul ei. Socială dar nu menită să spună ceva despre societate, după cum consideră Sontag, aceasta este considerată ca insulă particulară în istoria fotografiei. Arbus însăşi îşi definea fotografiile ca fiind secrete despre alte secrete, gesturi obraznice de a privi ceva care se presupune a fi un tabu. Ea nu şi-a legat felul de a vedea prin aparat de nicio etică socială existentă, nici

[7] Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin Books, col. Penguin Modern Classics, London, 2008, pp.3-4.
[8] *Ibid.*, pp. 28-29.

nu a creat o conexiune între subiectele ei şi vreo teorie a artei. Diane Arbus a făcut fotografii cu corpuri şi chipuri deformate şi contorsionate pentru propria sa colecţie de ciudaţi, monştri (engl. *freaks*). Pe aceştia i-a adorat, după cum deseori o declara:

> „Există o calitate a legendei despre monştri.
>
> Ca o persoană dintr-o poveste care te opreşte şi îţi cere să răspunzi la o ghicitoare.
>
> Cei mai mulţi oameni trec prin viaţă îngroziţi că ar putea avea o experienţă traumatică. Monştrii s-au născut cu trauma lor. Au trecut deja testul lor în viaţă. Sunt nişte aristocraţi."[9]

Ghicitorile despre care vorbeşte Arbus au deschis poarta spre un loc de joacă suprarealist pentru femeia cu aparatul de fotografiat. Ea nu a căutat să reflecte o imagine fidelă a realităţii, ci s-a scufundat în teritoriul aventuros al celor nedoriţi, al unei societăţi periferice a monştrilor de care era ataşată şi de care îi păsa, care i-au permis să arate expresiile lor cele mai triviale, fără a se simţi batjocoriţi sau puşi la zid din cauză că erau diferiţi. Aceasta era o nouă faţă a Americii, cu toate că şi alţi fotografi îi anunţaseră existenţa. Unii dintre *Americanii* lui Robert Frank ar putea fi uşor confundaţi cu figurile stranii ale lui Arbus. Ar putea fi şi cazul personajelor lui Lewis Hine. Un alt caz de similaritate este faimosul Weegee, care lucra la locul crimelor, surprinzând toată ciudata paradă umană asociată cu aceste evenimente sumbre.

Stranietatea în fotografia americană a luat locul unei viziuni evidente în jurul anilor 1950. Fotografii au arătat curtea din spate, ascunsă a ceea ce până atunci fusese ţara idealizată a viselor care devin realitate. Parada de monştri, acest *freak show* oferit de aparatul de fotografiat a schimbat paradigma societăţii de consume, deschizând poarta spre cei renegaţi şi cei săraci, spre instituţiile pentru bolnavi mintal şi spre închisori. Văzută prin această lentilă întunecată, viaţa americană a început să semene tot mai mult cu cea a unui circ unde opulenţa şi dizabilităţile fizice, succesul social şi crima, isteria şi depresia ar avea o valoare egală. Ochiul care priveşte nu

[9] Arbus, Diane, în http://www.goodreads.com/quotes/17329-there-s-a-quality-about-freaks-like-a-person, 22/05/2015.

mai era infestat cu cruzime, ca în Belle Epoque, în care aşa-zişii monştri erau expuşi la bâlciuri ca să amuze sau să sperie vizitatorii. Noul fel de a vedea America sub forma unei depozit pustiu nu implica o judecată, ci o incluziune tot mai multe posibile moduri de a privi existenţa. În acest punct, ne putem întreba care a fost maniera specifică a Dianei Arbus de a provoca percepţia estetică fără a urmări o critică socială, spre deosebire de mulţi artişti contemporani ai săi.

Fotografia: Diane Arbus –
***Un gigant evreu acasă cu părinţii săi în Bronx, N. Y.* (1970)**[10]

În opera ei, chiar şi oamenii lipsiţi de dizabilităţi fizice sau mentale dobândesc aparenţa unor pitici, giganţi, gemeni siamezi ori transsexuali. Figuri bogate absurde ar putea lua cu uşurinţă locul oricăror angajaţi de la circ, care apar des în fotografiile artistei. Susan Sontag sugerează faptul că Arbus căuta asemănarea în fotografiile ei ca pe orice altă diformitate umană

[10] http://dianearbusart.blogspot.ro/2009/11/jewish-giant-at-home-with-his-parents.html, 20.03.2016.

echivalentă. „Asemănarea insistentă din opera lui Arbus, oricât de departe ea se poziţionează faţă de prototipurile sale de subiecţi, arată că sensibilitatea ei, înarmată cu aparatul de fotografiat, ar putea insinua angoasă, anormalitate, boală mentală prin asociere cu orice subiect. Două fotografii sunt cu copii care plâng; copii arată perturbaţi, nebuni. A semăna sau a avea ceva în comun cu altcineva este o sursă recurentă a relei prevestiri, după normele caracteristice ale felului disociat de a vedea al lui Arbus."[11]

Luând în considerare acest punct de vedere, fotografa şi-a impregnat toate imaginile diferite cu o atitudine unică faţă de viaţă, văzută ca fiind searbădă în toate emersiunile ei. Acest mod de a privi lucrurile şi oamenii în aceeaşi cheie are o forţă destructuratoare asupra idealului capitalist de a arăta şi a înţelege viaţa. Fatală pentru modă şi reviste de produse, noua lume prezentată de Arbus sau de Robert Frank, Hine sau Weegee atrage atenţia asupra feţei ascunse a Americii, dezvăluindu-i golurile profunde şi societatea decrepită. „Intenţia implicită a lui Frank şi Arbus şi a multora dintre contemporanii lor şi urmaşi este de a arăta că America este mormântul Occidentului."[12]

În opera sa, Diane Arbus a tratat subiectele sociale cu metode vizuale care au revelat o nouă aparenţă a peisajului uman din jurul ei, subliniind latura bolnavă şi perturbată a acestuia. Repetând o astfel de procedură în fiecare fotografie pe care a realizat-o, Arbus a atras atenţia asupra posibilităţii ca această latură să fie adevărata esenţă a subiecţilor ei, chiar dacă acest aspect se afla departe de ceea ce era considerat şi acceptat ca fiind normal. Ne putem gândi la imaginile pline de strălucire pe care fotograful american Victor Keppler le furniza revistelor de lux la începutul anilor 1960, ca de pildă deja faimoasa femeie în roşu care fumează ţigări Camel sau la gospodinele perfecte la care Coca Cola încă face referire în unele campanii publicitare în stil *vintage*. Arbus, Frank sau Meatyard au negat acest tip de *icon* în munca lor fotografică, l-au făcut să pară slab, absurd, ineficient comparativ cu terenul realităţii lor contemporane. Referitor la aceste aspecte, Mary Warner Marien este în consens cu opiniile lui Sontag.

[11] Sontag, Susan, op.cit., pp.34-35.
[12] *Ibid.*, p. 48.

„Inclusă alături de Friedlander şi Winogrand în expoziţia *New Documents* din 1967, opera lui Arbus a fost mai personală, transformând lumea socială într-un teren vizual minabil pentru metaforele care rezonau cu sentimentele ei. Arbus a răsturnat normalitatea, făcând din banal bizar şi din neobişnuit natural. În fotografiile ei cu oameni, multe dintre acestea realizate în timp ce hoinărea pe străzile din New York, hainele şi cosmeticele sunt eforturi futile de a camufla golurile şi defectele psihice. Când Arbus fotografia copii, ea îi descoperea ca versiuni în miniatură ale unor adulţi cu temperamente defectuoase ori spirit rău."[13]

Un strat întreg al unei societăţi a spectacolului a fost pus la pământ de către imaginile puternice ale persoanelor bolnave mintal, ale expresiilor bizare ale copiilor şi ale portretelor absurde ale bogaţilor.

Eugene Meatyard, *Madonna* (1964)[14]

Aceleaşi aspecte pot fi urmărite în opera fotografului Eugene Meatyard, a cărui metodă însă aduce observaţia pe teritoriul intim al propriei familii, în chip metonimic. Meatyard îşi fotografia familia şi vecinii în cadre care exprimau o realitate socială largă a Americii, dar, mai curând,

[13] Warner Marien, Mary, Photography. *A Cultural History*, Lawrence King Publishing, Londra, 2006, p. 347.

[14] https://art.famsf.org/ralph-eugene-meatyard/madonna-20051042, 15.05.2016.

imaginile realizate de el tindeau să creeze o estetică a goticului american, la limita între real şi o lume spectrală, misterioasă şi incitantă. Deseori, protagoniştii săi purtau măşti de bătrâni, creând stranietate şi suspans, prin asocierea lor cu corpuri tinere şi jocurile copilăriei. Alte figuri monstruoase apar în contexte casnice ori relaţii de vecinătate.

În Europa, contextul schimbării unei paradigme în ceea ce priveşte percepţia tradiţională asupra societăţii apare încă din epoca târzie a suprarealismului. Succesul albumului lui Brassai, *Parisul de noapte* (fr. *Paris de nuit*), indică deschiderea înspre o perspectivă mai întunecată, asupra unor oameni care există în zona de crepuscul al societăţii respectabile. Fotografiile nocturne ale lui Brassai nu pretindeau a avea un mesaj de reforma socială dar portretizau indivizi care îşi asumau viaţa trăită la extreme.

Exerciţiu practic 1

Studenţii vor avea de realizat 5-10 fotografii în care realitatea prezentată să fie una disonantă din punct de vedere al asocierilor dintre diverse elemente. Contrastul puternic dintre acestea, fie ele personaje sau obiecte, spaţii interioare, exterioare, stări, situaţii etc. va avea ca efect crearea unei tensiuni la nivelul percepţiei şi, totodată, a unei curiozităţi în ceea ce priveşte subiectul imaginilor rezultate.

Exerciţiu practic 2

Studenţii îşi vor alege un personaj pe care îl vor prezenta, în 4 fotografii distincte, din 4 puncte de vedere, indiferent de tehnica folosită (varierea spaţiului, a expresiei, a luminii, a recuzitei etc.)

Exerciţiu practic 3

Captarea/crearea unei atmosfere într-o serie de 3-4 fotografii. Prin atmosferă, se înţelege un mediu ambiant pregnant (indiferent de natura sa), pe care studenţii îl vor reda în fotografiile lor. Acest exerciţiu nu impune

focalizarea pe un obiect anume, ca centru al fotografiei. La cursul practic, studenţii vor aduce o notă explicativă a imaginilor realizate, în vederea analizei colective a lucrărilor (1-2 paragrafe)

Exerciţiu practic 4

Studenţii vor realiza o câte o fotografie în care să exprime în mod evident un punct de vedere, o concepţie, o viziune ori un comentariu vizual asupra unui subiect la alegere.

Exerciţiu practic 5

În câteva fotografii, studenţii vor avea de exprimat diferenţa între acţiune şi gest. O imagine poate să le conţină pe amândouă sau ele vor fi ilustrate în imagini diferite, la alegere.

Capitolul 3

Elemente ale compoziţiei fotografice

3.1. Imaginea ca ansamblu

Compunerea unei imagini este, în primul rând, o interpretare artistică a unui subiect, indiferent de natura acestuia. În unele manuale de fotografie, ca de pildă *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, al lui Michael F. O'Brien şi Norman Sibley, definiţia compoziţiei pleacă de la diferenţierea între *intantaneu* (engl. *snapshot*) – prin care se înţelege înregistrarea unei imagini fără vreo atenţie adusă compunerii sale – şi *fotografie* (engl. *photograph*), care, dimpotrivă, este o imagine gândită în aşa fel încât între elementele ei să existe o cât mai mare armonie şi echilibru. „O fotografie este, sau ar trebui să fie, o interpretare artistică a unui eveniment, persoane sau obiect. Scopul este acela de a comunica privitorului – orice privitor – ceva în legătură cu subiectul său. Ea ar trebui să arate nu doar care îi este subiectul, ci şi cum este acesta. Şi ar trebui să realizeze acest lucru cu impact şi stil.

Diferenţa principală dintre un instantaneu şi o fotografie este atenţia cu care fiecare dinte acestea este produs. A face un instantaneu nu implică mult mai mult decât a direcţiona aparatul în direcţia potrivită şi a apăsa pe buton. A face o fotografie impune o atenţie pentru fiecare detaliu din cadru şi aranjarea tuturor elementelor înainte de a apăsa pe buton. […]

Indiferent de cât de interesant ar fi subiectul, fotografia nu va fi realizată până când totul va fi plasat cu atenţie în cadru, iar orice element care distrage atenţia de la subiect va fi eliminat, până când fotograful nu se va fi asigurat că toate elementele funcţionează bine împreună şi va fi reglat

deschiderea diafragmei şi timpul de expunere pentru a obţine efectul dorit. […] Înainte de a da atenţie fiecărui element în mod separat, este importantă dezvoltarea simţului a cum anume ele funcţionează împreună. Deci, chiar dacă fiecare element va fi important la rândul său, se va începe cu imaginea de ansamblu: compoziţia."[1]

O asemenea bună proporţie între elementele de orice fel care intră în inventarul unei imagini variază ca şi definiţie în funcţie de timpul în care este percepută şi formulată, dar şi, cu siguranţă, în funcţie de cel care o exprimă. În general, regulile de compunere a fotografiei au moştenit numeroase aspecte ale compoziţiei de tip pictural, dat fiind că cele două medii sunt încă strâns conectate, indiferent de evoluţia fiecăreia în parte. Este o certitudine faptul că printre primii fotografi s-au numărat mulţi practicanţi ai picturii, care au încercat să asimileze unele efecte ale folosirii camerei pentru compunerea de imagini. Dar, în egală măsură, fotografia rămâne tributară reprezentărilor picturale, mai ales celor realizate de maeştri picturii în diferite epoci, tinzând uneori chiar să le reproducă. De pildă, artistul Bill Henson, a produs, atât în studioul său fotografic, cât şi în exterior, portrete şi peisaje pe care criticii de artă nu au pregetat să le compare cu picturi ale renaşterii flamande. Desigur, subiectele lui Henson erau departe de a putea fi suprapuse peste cele ale maeştrilor flamanzi, însă atmosfera, lumina şi cromatica folosite de el în seriile sale seamănă izbitor de mult cu clar-obscurul valorificat de pictori în acea perioadă. La cea de-a 46-a ediţie a Bienalei de la Veneţia, din anul1996, Bill Henson a prezentat o serie de lucrări care reluau acea atmosferă, dar al căror subiect era acela al fragilităţii exprimate de chipuri şi corpuri la limita dintre copilărie şi adolescenţă, ceea ce a dat curs unor dispute legate de moralitatea scenelor prezentate în fotografii. Imposibil de tratat cu secole în urmă, acest subiect, realizat cu tehnici aproape de pictura veche de tip flamand, combinate cu tehnici de colaj, i-a adus artistului nu doar controverse, ci un loc în istoria fotografiei.

[1] O'Brien, Michael E. şi Sibley, Norman, *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, ed. Davis Publications Inc., Worcester, Massachusetts, 1995, pp. 51-52.

Bill Henson, fără titlu (1995/1996)[2]

Henri-Cartier Bresson, mult mai aproape de spectacolul lumii în mişcare şi partizan convins al instantaneului la momentul potrivit, vorbeşte deseori despre numărul de aur în compoziţie. Pentru Bresson, geometria imaginii ocupă un loc covârşitor, dar nu recomandă reguli fixe, el însuşi practicând, deseori, abateri ingenioase de la anumite locuri comune ale compunerii de imagini. Ca orice mare artist fotograf, Bresson vorbeşte mai mult despre o stare necesară interioară pentru a realiza fotografii care să transmită lucruri puternice, mai mult decât despre un dresaj al ochiului pentru a remarca acele detalii care compun o imagine bună. Totuşi, el sugerează că buna geometrie a imaginii trebuie să fie percepută şi înainte şi după realizarea acesteia.

[2] http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/283.1996.a-b/, 24.05.2016.

Exerciţiu practic 1

Studenţii vor avea de realizat un cadru care să refacă, pe cât posibil, o operă de pictură, la alegerea lor. Ei vor avea grijă să respecte atât asemănarea formală cu subiectul picturii, perspectiva, poziţia, dar şi lumina sau cromatica specifică tabloului ales. În acest fel, chiar dacă este vorba de o reproducere fotografică a unei imagini pictate şi înainte de a cunoaşte în parte elementele distincte ale compoziţiei, studenţii vor avea ocazia să experimenteze compoziţia picturală, să se confrunte şi să extragă regulile ei de funcţionare, să compare cadrul final cu unul pur fotografic.

Exerciţiu practic 2

Dacă în primul exerciţiu studenţii au realizat reproducerea fotografică a unei picturi, în cel de-al doilea, ei vor trebui să reinterpreteze cadrul obţinut, prin intervenţia personală asupra subiectului, aducându-i modificări, îmbunătăţiri sau pur şi simplu perspective diferite de interpretare vizuală. Scopul acestui exerciţiu este reflecţia personală a studenţilor asupra unui cadru dat şi încurajarea lor în ideea reasamblării unei imagini, păstrând o bună compoziţie. Pe baza imaginilor rezultate din aceste două exerciţii, studenţii vor discuta, împreună cu profesorul, diferenţele, nuanţele, avantajele şi dezavantajele celor două cadre.

3.2. Elemente structurale: linia, forma, poziţia

Chiar dacă se spune că arta fotografică este, la bază, arta scrierii cu lumină pe materiale fotosensibile, în ordinea importanţei elementelor de bază ale unei fotografii, lumina apare ca element secundar. Structura reprezintă scheletul unei imagini. O putem vedea ca pe o schiţă a unui desen complex. Alături de echilibru şi dinamică, ea defineşte compoziţia unei fotografii ca întreg.

Elementele structurale ale fotografiei sunt linia, forma şi poziţia. Ele sunt menite să închege fotografia. Pe lângă acestea, elementele non-struc-

turale se adaugă şi le sporesc pe cele structurale, imprimă fotografiei calităţi estetice, în funcţie de combinarea lor. Acestea sunt: textura, lumina, mişcarea şi perspectiva.

În geometrie, linia este o serie unidimensională de puncte. Din mai multe linii, se obţine o formă tridimensonală. După cum afirmă O'Brien şi Sibley în manualul lor, „în mod virtual, orice fotografie conţine linii. Dintre acestea, despart sau unesc obiecte, dar imprimă stări şi ritmuri diferite în funcţie de natura lor, creează motive (engl. *patterns*) indică direcţii şi structură. Calităţle variate ale liniilor într-o fotografie se combină pentru a produce o impresie generală, numită *linie*. Linia nu este pasivă. Dimpotrivă, ea este o puternică forţă vizuală, care împinge ochiul privitorului în parcurgerea unei imagini. Folosită bine, ea sugerează mişcare, transmite impact şi ajută la focalizarea atenţiei în punctele cheie ale compoziţiei. Folosită în sens negativ, ea distrage atenţia şi slăbeşte efectul compoziţiei. Linia poate fi un subiect în sine […] sau poate juca un rol de susţinere pentru un alt subiect. Liniile pot fi conectate într-un pattern mai larg sau pot fi izolate una de alta, distribuite în mod simetric de-a lungul cadrului sau poziţionate arbitrar. O fotografie poate fi dominată de o singură linie sau înţesată de o multitudine." [3]

Liniile care apar într-o fotografie au, aşadar o multitudine de calităţi şi efecte, pot fi folosite separat sau împreună în scopul de a obţine o compoziţii de diferite tipuri. Cei doi autori fac referire, desigur la liniile vizibile care asigură parte din structura unei fotografii. Pe lângă acestea, care, de regulă, sunt numite linii explicite, mai există un alt tip de linii, care aparent nu se văd, dar contribuie, în egală măsură la secţionarea şi aranjarea spaţiului din imagini.

[3] *Ibid.*, p. 87.

Mary Ellen Mark, *Turkish Immigrants, Istanbul, Turkey* (1965)[4]

În imaginea de mai sus a fotografei Mary Ellen Mark, în afară de liniile evidente (linia curbă, cercul, liniile care compun portretele celor două femei, liniile degetelor, linia dreaptă diagonală a funiei, liniile frânte discontinue care creează textura din jurul hubloului etc.), apar două linii puternice trasate de direcţiile opuse în care privesc cele două femei. Ele nu sunt linii fizice, dar contribuie la direcţionarea ochiului privitorului şi spre marginile cadrului, oferind o dinamică puternică fotografiei, al cărui centru este evident şi care captează atenţia de la bun început (cadrul rotund al hubloului care decupează cele două chipuri). De asemenea, prin faptul ca au două direcţii diferite, aceste linii dau echilibru imaginii, contrabalansându-se. Nu în ultimul rând, liniile privirilor celor două femei creează perspectivă într-un cadru frontal în care nu avem ca reper axa orizontală şi cea verticală, deoarece imaginea este restrânsă la un detaliu dintr-un context mai complex. Este remarcabilă apariţia unor linii de fugă într-o imagine de acest tip, mai cu seamă luând în considerare amplasarea

[4] http://www.maryellenmark.com/books/titles/passport/501J-312-31X_passpo_520.html, 16.08.2016.

centrală a hubloului, care pare rama unui dublu portret suspendat, fără repere adiţionale, pe un fundal negru despre a cărui formă putem doar face speculaţii, datorită contextului. Ceea ce se vede este potenţat de ceea ce, ca privitori, nu putem vedea, însă suntem incitaţi să descoperim, din cauza interesului evident al celor două personaje, care, efectiv, întorc capul ca să vadă ceva.

Acestea sunt liniile implicite, care apar datorită combinării şi raportului dintre elemente ale compoziţiei. Dacă liniile explicite delimitează conturul diferitelor obiecte ori trasează traiectorii unidimensionale în cadru, cele implicite pot apărea ca linii oferite de perspectiva aşezării obiectelor în imagine. De cele mai multe ori, acestea sunt raportate la poziţionarea elementelor, dar pot fi identificate şi în privirea personajelor sau alte detalii ale stării interioare, care ne pot face să urmărim ce anume le atrage atenţia sau care este atitudinea lor faţă de ceva anume, un element prezent sau nu în cadru.

Tipurile de linii explicite urmează definiţiile geometriei. În fotografie apar cu precădere linii continue, drepte sau curbe. Dar nu vom lăsa deoparte liniile discontinue sau aparent discontinue. La întâlnirea liniilor drepte cu direcţii diferite, apar deseori linii frânte, care au un efect vibrant, energic la nivelul compoziţiei. Repetiţia unor linii, ca şi a dimensiunilor lor, va crea, în multe cazuri, aspectul de motiv/pattern, ca de altfel repetarea altor elemente ale fotografiei. Acest aspect al creării unui motiv vizual îl vom lega şi de ceea ce se numeşte recurenţa formei în arta imaginii.

Recurenţa formală este considerată ca fiind, în multe cazuri, un indiciu de înaltă armonie în compoziţie. Dincolo de repetarea unor structuri asemănătoare ca formă şi dimensiuni, ea se constituie şi din opoziţiile create în raport cu unele elemente ale imaginii. Ea funcţionează atât în registrul analogiilor, cât şi în cel al contrastelor. Recurenţa formală este dublată, uneori, de o recurenţă a conotaţiilor pe care le poate conţine o imagine. Este vorba de un nivel mai abstract, în care, chiar dacă elementele prezente au sau nu legături evidente, sunt reluate sau puse în opoziţie stări interioare, atmosfere sau chiar idei. Chiar şi prezenţa unui text sau fragment de text printre elementele descifrabile ale unei compoziţii poate

avea o mare pondere în percepţia creată de către imaginea de ansamblu. În fotografia de mai jos, Robert Frank imprimă un context surprinzător unei scene de joacă a unor copii pe plajă, prin simpla alegere de a include în compoziţia sa titlul primei pagini din publicaţia *Daily News*. La acelaşi nivel, dar în sensul unei metonimii, funcţionează şi prezenţa drapelului Statelor Unite, care potenţează prima deviere de sens a scenei ludice.

Robert Frank, *Marilyn Dead, Wellfleat, Massachussetts* (1962)[5]

În ceea ce priveşte funcţiile elementului linie în cadrul compoziţiei, un caz aparte în istoria fotografiei este curentul constructivist, care s-a dezvoltat în Rusia începând cu 1919 şi care, dincolo de o artă considerată ca fiind autonomă, a afirmat întâietatea scopurilor sociale pe care aceasta le-ar putea exprima şi servi. Dintre artiştii ruşi care au folosit fotografia în lucrările lor, o figură pregnantă este cea a lui Alexandr Rodchenko. După marea revoluţie din 1917, acesta a lucrat ca şi pictor şi graphic designer. Fără să abandoneze aceste practici, el s-a orientat înspre fotografie şi

[5] https://theartstack.com/artist/robert-frank/marilyn-dead-wellflee, 05.07.2016.

fotomontaj, producând o serie impresionantă de afişe destinate propagandei sovietice din acea perioadă. Ca şi fotograf, a căutat o perspectivă inovatoare, care se opunea esteticii tradiţionale influenţate de pictură, mai cu seamă printr-o prospectarea continuă a unor unghiuri cât mai neobişnuite din care îşi surprindea subiectele. Astfel, în imaginile sale fotografice, predomină plonjeuri sau contraplonjeuri care, din cauza ignorării regulilor perspectivei comune până atunci în fotografie, au înlocuit unghiurile drepte oferite de întâlnirea axei orizontale cu cea verticală cu unghiuri ascuţite sau obtuze, obţinute prin poziţionarea excentrică a camerei faţă de subiect. Ca efect conex, fotografiile şi fotomontajele lui Rodchenko sunt structurate de linii în majoritate diagonale, care brăzdează compoziţia, dinamizând-o puternic. Intersectarea liniilor dure care formează unghiurile din imagini dau impresia de energie şi forţă, creând un aspect vibrant. Aceste caracteristici pot fi observate şi în filmele regizorului Dziga Vertov, cu care artistul a colaborat intens în 1922. Compoziţia dinamică structurată pe diagonală pe care o practica Rodchenko era corelată cu tehnica eliminării detaliului considerat irelevant. Dincolo de tendinţele simplificatoare, imaginile lui Rodchenko explorează mişcarea obiectelor în spaţiu, ca subiect inovator în fotografie. Influenţa sa a fost resimţită cu precădere la fotografii care au făcut parte din mişcarea Bauhaus şi în arta conceptuală de mai târziu.

László Moholy-Nagy, o altă figură importantă în istoria fotografiei, a preluat de la artiştii ruşi noţiunea de *faktura*, prin care înţelegea că o viziune nouă poate fi creată doar atunci când fotografia era practicată pentru calităţile sale inerente. Din punctul său de vedere, caracteristica cea mai importantă a fotografiei era lumina, iar artiştii ar trebui să experimenteze motive (eng. *patterns*) create din umbră şi lumină. Totuşi, chiar dacă privilegia lumina ca şi element structurat determinant, imaginile lui Moholy-Nagy tind spre abstracţionism şi formalism. Lumina era, aşadar, folosită într-un mod inovator, nu doar pentru a sublinia calităţile realiste ale subiectelor, ci, mai ales, pentru a crea forme noi, curioase. *Acest secol aparţine luminii*, spunea el, *iar fotografia este primul mijloc de a da o formă tangibilă luminii, chiar dacă într-o formă transpusă…şi aproape abstractă. Astăzi*,

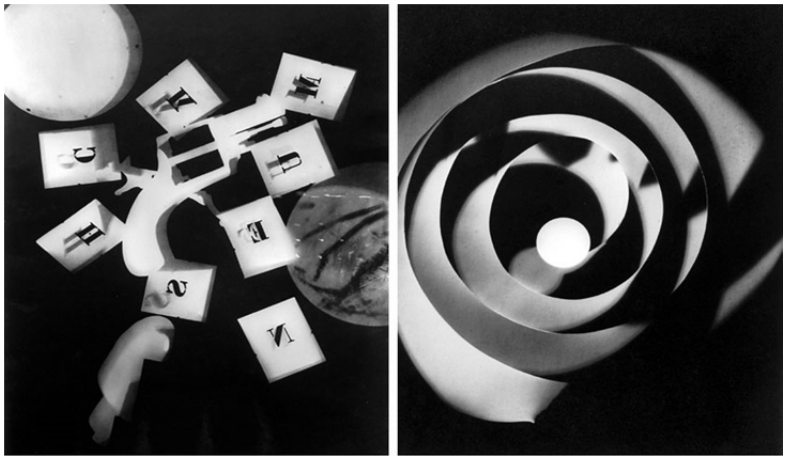
scria el, *totul este concentrat, în mod mai puternic decât oricând înainte, pe vizual.* […] Ca şi Rodchenko, Moholy-Nagy a propus ca toţi fotografii să schimbe radical unghiul viziunii aparatului de fotografiat. A fost promotorul unor obiecte precum oglinzile distorsionante, care ar altera privirea normală şi a anticipat inventarea unor noi tipuri de aparate care să permită jocul cu perspectiva. El a pus în vedere fotografilor şi adaptarea microscoapelor, telescoapelor şi echipamentelor cu raze X la modul lor de obţinere a imaginilor. Printre propunerile sale, s-a aflat şi aceea de a realiza fotografii fără aparat, pe care le-a numit fotograme."[6]

Moholy Nagy a explorat mediul fotografiei dincolo de aspectul reproducerii aparenţelor realităţii. Fotogramele sale şi ale soţiei lui nu înfăţişau obiecte aşa cum erau ele, ci forme abstracte şi umbre apărute din întâlnirea obiectelor şi ansamblurilor de obiecte de variate texturi cu diferite tipuri de lumină. Din analiza lucrărilor sale experimentale, distingem linia şi forma ca şi elemente structurante al întregului, cu toate că artistul declara că lumina era materialul său de bază în realizarea imaginilor. Un formalism puternic trimite la o geometrie amplă a compoziţiilor lui Moholy-Nagy, în care apare ca fiind pregnant jocul cu dimensiunile, unghiurile şi volumele materialităţilor.

Pentru André Kertész, un alt fotograf de origine maghiară, mentorul din Paris al lui Brassai, la fel de importante erau formele obţinute din distorsiunile imaginii obiectelor, după cum se poate remarca în multe dintre lucrările sale, dintre care unele poartă chiar titlul *Distorsiune*. Ca efect rezultant, compoziţiile sale formaliste sunt, ca în cazul lui Mohly-Nagy, structurate de linii şi forme, adeseori obţinute din zone uneori aproape uniforme negre sau albe care se combină cu volume în spaţiu.

Un alt artist care a privilegiat acest mod de lucru în cariera sa este Man Ray. Suprarealist ca orientare, acesta a experimentat, asemeni lui Moholy-Nagy, micro-universul obiectelor şi al naturii substanţei lor, ajungând să producă fotograme, pe care le-a autointitulat rayografe sau rayograme (eng. *Rayographs*).

[6] Warner Marien, Mary, Photography. *A Cultural History*, Lawrence King Publishing, London, 2006, pp. 246-248.



Man Ray, două *rayograme* (cca. 1925)[7]

În compoziţiile de acest tip, Man Ray a folosit tehnici variate, de la expunerea directă a obiectelor pe hârtie, până la solarizare şi colaj. Solarizarea semnifică expunerea rapidă la lumină a unui negativ în timpul procesului de developare. Rezultatul este o inversare a tonurilor, mai cu seamă în zona de contur a obiectelor. Acest procedeu fotografic este greu de controlat în laborator şi, în consecinţă, deseori imprevizibil, ceea ce l-a consacrat ca tehnică favorită a suprarealiştilor. Belgianul Raoul Ubac, care a colaborat uneori cu Man Ray, a dezvoltat, pe lângă practica solarizării, aşa numita ardere (fr. *brûlage*), care implică topirea emulsiei peliculei pentru a produce forme turbionare.

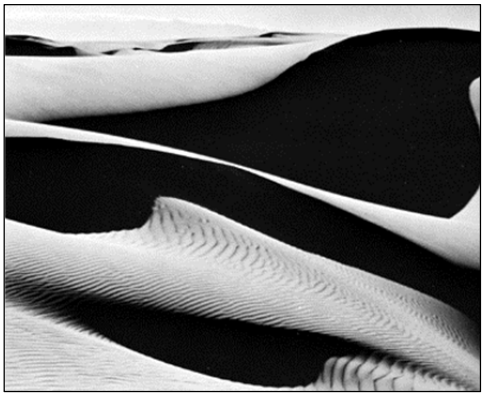
Apariţia fragmentelor de text în fotogramele sale nu indică în mod necesar adăugarea unui substrat de sens lingvistic, ci, urmând practicile suprarealiste, indică încercarea de a destructura sensurile de bază ale simbolurilor grafice de orice fel, pentru a produce asocieri noi. Dadaiştii din Zürich, ca şi cei din Berlin, foloseau şi ei astfel de metode în lucrările lor. Christian Schad a folosit decupaje din ziar şi obiecte colecţionate la întâmplare pentru a produce imagini abstracte. Expunându-le direct pe hârtie fotosensibilă la lumina ferestrei, Schad mişca uneori obiectele, pe măsură ce acestea apăreau pe hârtie. Compoziţiile lui Schad au fost remar-

[7] https://theliteratelens.com/2013/06/27/photograms-from-man-ray-to-thomas-ruff, 17.08.2016.

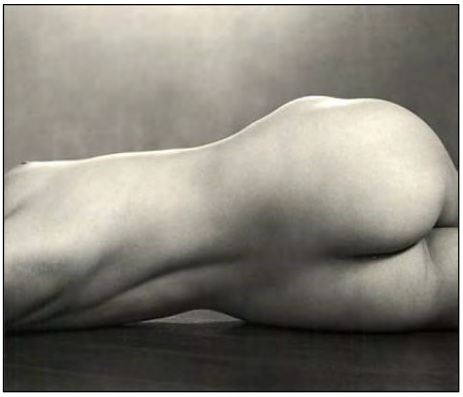
cate de Tristan Tzara şi numite *schadografe* (eng. *schadographs*), care, pe de o parte aminteau de procedeul folosit de Fox Talbot cu mult înainte, *shadow-graph*, o grafie a umbrelor, dar trimiteau şi la termenul german *schaden*, care însemna *stricat*, *distrus* şi evoca sensul dadaist de prăbuşire, colaps al lucrurilor.

La o distanţă în timp, alt tip de formalism poate fi observat în lucrările fotografilor americani Edward Weston şi Ansel Adams. Membri marcanţi ai clubului f.64, ei împărtăşeau o concepţie filosofică despre formele naturale. Ansel Adams credea în valoarea spirituală a naturii pentru societate, pe când Edward Weston a început să exploreze în detaliu obiecte de zi cu zi, cochilii şi legume. Seria lui cu ardei care, prin formele lor şi lumina care le pune în valoare, fac referire la formele corpului uman, dar şi la unele interpretări artistice ale acestuia, precum sculptura contemporană înclinată spre abstracţiune. Pe unele dintre aceste imagini, Weston le compara cu sculpturile lui Constantin Brâncuşi, el însuşi un fotograf pasionat. În călătoria sa făcută în Mexic, Weston a descoperit calităţile vizuale ale vegetaţiei specifice zonelor aride, precum cactuşii sau agavele. În fotografiile realizate de-a lungul acestui periplu important pentru transformarea concepţiei sale stilistice, el a explorat natura în cele mai mici amănunte, obţinând uneori, prin tehnici de close-up, redimensionări ale spaţiului şi formele unor obiecte inexistente în afara viziunii fotografice. Weston a continuat să lucreze la mai multe serii în care urmărea aceste experimentări cu lumină, umbră şi diferite texturi din natură. Mary Warner Marien consideră fotografiile lui cu lumină pliată, pattern-uri întunecate obţinute din jocul vizual cu dune de nisip, sau chiparoşi contorsionaţi şi stânci erodate de la Point Lobos, California, par mai senzuale decât imaginile lui cu corpul uman. De multe ori, în fotografia practicată de Edward Weston şi Ansel Adams ori Imogen Cunningham, paralelismul dintre lumea vegetală, cea minerală şi universul formal al nudurilor este evident. Volumele create de lumină şi umbră, la fel ca recurenţele liniilor şi ale formelor indică unul şi acelaşi regn reîntregit, în care limitele speciilor şi ale proprietăţilor vizuale ale acestora sunt şterse, în favoarea armoniilor compoziţionale de mare fineţe. Lipsa de identitate a corpurilor omeneşti,

care reflectă o concepţie mai extinsă a fragmentării imaginii unitare a individualităţii umane, deschide poarta înspre o arie nesfârşită de explorare a spaţiului şi a formelor, în care jocul cu dimensiunile şi poziţia devine esenţial.



Edward Weston, *Dunes, Oceano* (1936)[8]



Edward Weston, *Nud* (1925)[9]

Exerciţiu practic 1

Studenţii vor avea de realizat două fotografii în care să evidenţieze un paralelism al structurilor de bază din compoziţii. Ei vor putea pleca de la un obiect sau de la un ansamblu de obiecte, a căror formă să se regăsească într-o a doua imagine, la scară mult mai mare. Miza acestui exerciţiu ţine de depistarea structurilor asemănătoare în contexte diferite, la scară diferită, evidenţierea elementelor comunicante din două imagini diferite.

Exerciţiu practic 2

Folosindu-se de textura unui relief natural, sudenţii vor avea de construit o imagine în care contextul să fie estompat în favoarea calităţilor grafice ale subiectului. Pentru evidenţierea ideilor de compoziţie, imaginile finale vor fi monocrome.

[8] http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/140.1989, 17.08.2016.
[9] http://edward-weston.com/edward-weston/, 17.08.2016.

3.2.1. Textură, pattern

Un alt aspect compoziţional care poate fi studiat în fotografiile lui Weston, Adams şi Cunningham este cel al texturii. În principiu, textura are legătură cu suprafaţa exterioară lucrurilor, care ne creează diferite senzaţii. Ea poate fi aspră sau fină, striată, ondulată etc. Într-o fotografie, ea oferă ochiului care priveşte posibilitatea de a simţi subiectul, creând, la nivel mental, o percepţie de nivel tactil. Lucrul fotografului cu textura este tridimensional. O textură plată reprezintă un motiv sau model (*pattern*), care, la rândul său, este o combinaţie de linii. Pentru a face diferenţa între textură şi o structură compusă din linii, simplă sau complexă avem nevoie putem folosi diferite unghiuri ale luminii, care fac ca imaginea să varieze de la planul bidimensional la volume în spaţiu. Astfel, textura adaugă interes vizual într-o compoziţie fotografică. De asemenea, ea oferă informaţie despre calităţile unui subiect. De exemplu, într-un portret, dacă textura pielii este subţire, încreţită, brăzdată de acele linii de diferite adâncimi numite riduri, vom şti numaidecât că subiectul are o vârstă mai înaintată. În regnul vegetal, la fel, putem obţine, prin observarea texturii, informaţii despre vârsta şi provenienţa anumitor plante sau copaci, despre impactul condiţiilor exterioare de mediu asupra lor etc. Totuşi, textura nu îmbunătăţeşte în mod necesar o compoziţie fotografică. Folosirea ei, precum şi modul de abordare a ei, rămâne o chestiune de alegere personală. Este important de remarcat faptul că, utilizată creativ, textura poate oferi destulă informaţie încât o compoziţie abstractă să aibă sens.

Aaron Siskind (1903-1991) este unul din fotografii pasionaţi de universul texturilor. În aii 1940, el a aderat la ideile şi stilurile specifice mişcării expresionismului abstract din New York. Folosind tehnici de close-up, cu accent pe textură, linie şi ritm vizual, el a creat o serie de imagini abstracte despre lumea reală, având ca subiecte ziduri, suprafeţe variate, obiecte găsite. Fotografia intitulată *Cârlig din metal* este una dintre primele sale explorări ale calităţilor estetice abstracte ale obiectelor comune. Platitudinea imaginii, datorată în primul rând poziţiei camerei şi unghiului de lumină, aduce în prim plan dimensiunea grafică a compoziţiei.

Aşadar, textura poate reprezenta în sine subiectul unei fotografii sau poate avea un efect estetic puternic ca utilizată ca fundal pentru un alt subiect, pe care să îl evidenţieze.

Exerciţiu practic 1

În exterior, cu lumină naturală sau artificială, studenţii vor avea de realizat patru imagini în care linia să apară în mod evident ca fiind subiectul fotografiei. Aceasta poate fi de orice tip, orientare şi dimensiune, cu condiţia să apară ca centru de interes al imaginii. Scopul exerciţiului este acela de a practica detaşarea şi accentuarea unui element de compoziţie de celelalte, transformarea acestuia în subiect de sine stătător al fotografiei.

Exerciţiu practic 2

Studenţii vor căuta în mediul înconjurător 3 tipuri diferite de pattern, pe care le vor fotografia. Scopul acestui exerciţiu este observaţia în detaliu a realităţii înconjurătoare.

Exerciţiu practic 3

Pornind de la un relief natural abrupt, studenţii vor folosi unghiuri cât mai neconvenţionale pentru a scoate în evidenţă dimensiunea verticală a acestuia, dar şi textura sa, în 4-5 cadre. Acelaşi lucru îl vor aplica unor clădiri, în tot atâtea imagini. La fel, ei vor evidenţia platitudinea unor suprafeţe în 4 fotografii. Exerciţiul are ca scop practica accentuării volumelor în spaţiu şi problematizarea unor obiecte cu calităţi în general greu de surprins. Desigur, dincolo de grija pentru aceste aspecte, compoziţiile rezultate vor trebui să aducă perspective noi, într-o combinaţie creativă de elemente.

Exerciţiu practic 4

Folosind subiecte din regnul vegetal, studenţii vor avea de realizat 3 imagini în care să pună în valoare calităţile texturilor observate. Acest exerciţiu vizează combinarea tehnicilor de încadrare şi folosire a luminii

pentru a accentua aspectul tridimensional al texturii. De asemenea, această experimentare va determina studenţii să se apropie, în fotografiile lor, de o dimensiune mai abstractă a realităţii.

3.2.2. Masă, proporţie şi relaţie

Într-o fotografie, forma ne ajută, în primul rând, să identificăm obiectele conţinute în cadru. În al doilea rând, prin formă, descoperim natura unui subiect, nu doar ceea *ce* este acesta, ci şi *cum* este. Michael F. O'Brien şi Norman Sibley ne dau o serie de indicii despre diverse aspecte ale formei în capitolul lor pe care îl consacră acestui element structural în *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*. Astfel, aflăm că putem identifica anumite calităţi ale unui subiect, precum dimensiunea (mic, mare), greutatea (uşor, greu), aspectul (plat, voluminos, sinuos) etc. Forma ne oferă răspunsuri la acest tip de întrebări. De asemenea, ne indică modul în care un obiect interacţionează cu ceea ce îl înconjoară, fie spaţiul sau alte obiecte, ori acestea împreună.

Masa se referă la cantitatea de spaţiu pe care un obiect îl umple într-o imagine. Proporţia indică o comparaţie între masa unui obiect şi cea a altuia, sau a mai multor obiecte din aceeaşi imagine, ori felul în care diferite părţi ale aceluiaşi obiect funcţionează împreună.

Relaţia ne arată interacţiunile din interiorul unei imagini, fiind unul dintre cele mai importante aspecte ale spaţiului. În primul rând, observăm factori de ordin fizic între obiectele conţinute de imagine, ca de pildă distanţa dintre ele, modul lor de amplasare faţă de o perspectivă unică, coordonatele lor pe harta unei fotografii: sus, jos, stânga, dreapta etc. faţă de orice reper. Dincolo de observaţiile evidente care se impun, relaţia dintre elementele unei compoziţii trimite la factori de ordin interpretativ. Dacă un obiect pare mai interesant sau mai important decât altul, vom fi tentaţi să îl considerăm ca fiind obiectul dominant al fotografiei. Acest aspect implică nişte judecăţi de valoare care pot varia foarte mult, în funcţie de felul în care privim lucrurile, de reperele culturale pe care alegem să le punem în joc, de afinităţile personale cu anumite elemente ale imaginii. De aceea, în analiza unei imagini, este bine să pornim de la observaţii concrete, de la descrierea neutră a elementelor compoziţiei, pentru ca interpretarea

ulterioară să fie cât mai apropiată de ceea ce există în mod real pe harta imaginii, nu de ceea ce, de multe ori, suntem tentaţi, ca privitori să adăugăm sau să eliminăm în virtutea unei predispoziţii personale.

O'Brien şi Sibley compară relaţia dintre forme, numită relaţie spaţială, cu relaţia dintre două sau mai multe persoane, care ne indică nu doar că acestea se întâlnesc, ci şi de ce ele stau împreună. Alăturarea a mai multe forme într-un cadru ne face să ne întrebăm care este relaţia dintre ele. „Dacă două obiecte care în mod normal nu au ce căuta împreună sunt văzut împreună, este foarte probabil ca acest lucru să ne atragă atenţia şi să ne trezească interesul. În plus, ele ne pot spune ceva – despre ele, despre spaţiu, despre relaţie – ce nu am ştiut înainte."[10]

În cele mai bune fotografii, afirmă cei doi teoreticieni, relaţiile spaţiale ne arată ceva interesant, ceva care poate nu ne-ar fi atras atenţia în alt context. Astfel de lucruri ne pot amuza sau întrista, ne pot intriga sau nu, însă dincolo de efectele pe care le pot avea asupra noastră, prin acestea învăţăm întotdeauna ceva nou despre lume.

> „Relaţiile spaţiale (şi, prin urmare, formele) sunt rareori lipsite de sens. Care este acest sens – şi cine decide asta – este o întrebare deschisă. Este probabil întrebarea la care fotografii sunt cei mai preocupaţi să răspundă. Putem folosi aparatul pentru a exprima propria interpretare a obiectelor şi evenimentelor. Îl putem folosi pur şi simplu pentru a explora relaţiile, fără a impune vreo interpretare specifică. Însă nu putem evita interpretarea. De îndată ce decidem să includem un lucru şi un altul, interpretăm. Despre asta este vorba în fotografie."[11]

În compoziţia fotografică se întâmplă adesea ca o formă să fie dominantă. La fel şi felul liniilor care o compun. Astfel, putem întâlni imagini deosebit de armonioase, în care, de exemplu, o formă circulară, conică etc. să se impună prin recurenţă. Acest lucru se referă la faptul că acea formă şi/sau altele, asemănătoare, apar de mai multe ori într-o imagine. Teoreticienii fotografiei susţin că revenirea unei forme în acelaşi cadru creează o armonie pe care ochiul privitor o caută şi o recunoaşte cu plăcere. Din această perspectivă, cu cât ea reapare de mai multe ori, cu atât

---

[10] O'Brien, Michael E. şi Sibley, Norman, *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, ed. Davis Publications Inc., Worcester, Massachusetts, 1995, p.104.

[11] *Ibid.*, pp.104-105.

compoziţia este mai valoroasă. Desigur, această idee trebuie atent corelată cu alte aspecte, precum gradul de interes pe care obiectele fotografiei îl suscită şi menţin prin natura lor, perspectiva din care ele sunt surprinse, poziţia lor, felul în care acestea se combină şi creează alte asocieri.

În afară de forma proprie a obiectelor, poziţia lor în spaţiu şi unele faţă de celelalte poate crea forme noi, linii explicite sau implicite, care îmbogăţesc structura compoziţiei, creând straturi vizuale noi şi oferind trasee de explorare noi pentru ochiul celui care priveşte imaginea. De asemenea, dincolo de geometrie, poziţia sau postura corpurilor, a chipurilor şi a obiectelor ţin de nivelul de expresie al imaginii, care, de obicei, este apoi supus interpretării.

Exerciţiu practic 1

Studenţii îşi vor alege fiecare, în mediul natural, o formă recurentă pe care va trebui să o surprindă în 4 imagini diferite. Miza acestui exerciţiu este descoperirea a cât mai multe recurenţe pentru a înţelege comunicarea formelor în natură.

Exerciţiu practic 2

Pornind de la o formă aleasă împreună cu profesorul, studenţii vor avea de realizat două fotografii în care paralelismul între corpul omenesc şi un obiect să fie cât mai evident. Ei vor putea folosi atât detaliul, cât şi imaginea întreagă a elementelor puse în relaţie.

Exerciţiu practic 3

Pe stradă, studenţii vor avea de fotografiat câteva cazuri de relaţii subtile între elemente sau personaje care, în general nu se asociază. Acest exerciţiu are ca scop interpretarea cât mai personală a realităţii înconjurătoare şi oferă baza pentru ceea ce numim *storytelling* în fotografie, crearea de scenarii şi teme, pe care o vom discuta în capitolul următor.

Exerciţiu practic 4

În acest exerciţiu, studenţii vor avea de creat o formă evidentă prin combinarea unor obiecte şi personaje pe a căror spaţialitate o vor relativiza prin tehnici de alternare a perspectivei, astfel încât, în imaginea obţinută, proprietăţile fizice reale ale elementelor să devină incerte, onirice. Scopul acestui exerciţiu este antrenarea studenţilor în jocul formelor cu perspectiva şi, desigur, producerea, pe cât posibil, a unui declic la nivel imaginativ, în ideea de a *vedea şi a arăta* altfel lumea.

3.2.3. Spaţiul negativ şi posibilităţile sale de valorificare

O fotografie conţine, în general, un obiect în interiorul unui cadru. Acest obiect prezintă două forme : prima este delimitată de conturul obiectului şi constă în forma propriu- zisă a obiectului, iar cealaltă este delimitată de conturul obiectului şi de cadru, adică spaţiul decupat din jurul obiectului până la limita exterioară a imaginii. Acest tip de formă se numeşte spaţiu negativ, care, în fotografie, este la fel de important ca şi spaţiul ocupat de obiectul principal. Astfel de delimitări există şi în interiorul primei forme. Ele se pot repeta, creând armonii vizuale şi mai multe puncte de interes pentru ochiul privitor. O'Brien şi Sibley sunt de părere că: „atunci când un obiect se apropie de altul sau de marginea fotografiei, apare o tensiune vizuală. […] În mod straniu, tensiunea este mai puternică în cazul în care obiectele sunt apropiate, dar nu se ating. Pictura lui Michelangelo cu mâna lui Dumnezeu întinsă înspre mâna lui Adam este un exemplu faimos al acestui efect. Efectul ar fi mai slab dacă degetele lor s-ar atinge."[12]

Spaţiul negativ poate fi utilizat, în fotografie, în moduri creative care să producă efecte de decupaj, de evidenţiere a anumitor obiecte, de orientare a compoziţiei faţă de axele principale sau poate constitui chiar subiectul unor imagini atât realiste, cât şi, mai cu seamă, de natură abstractă. El poate, de asemenea exceda ca dimensiune subiectul unei fotografii, fără ca acesta să

[12] *Ibid.*, p.107.

îşi piardă forţa de impact. În general, o compoziţie este mai apreciată cu atât cu cât cantitatea de detaliu acoperă o suprafaţă cât mai mare. Spaţiul negativ nu apare foarte des în prim plan, decât în cazul unor compoziţii minimaliste care mizează tocmai pe efectul de suspendare a unuia sau mai multe obiecte, pe detaşarea de ponderabilitatea lor reală ori pe provocarea unor percepţii neobişnuite asupra acestora. El este folosit şi în cazul fotografiilor de tip abstract, prin generarea de forme noi, obţinute din întâlnirea contururilor, în combinaţii variate de unghiuri şi lumină. Identificarea spaţiilor negative şi exersarea în folosirea lor în compunerea imaginilor poate fi un prim pas înspre descoperirea unor metode personale creative de a structura elementele compoziţiei fotografice.

Exerciţiu practic 1

Urmărind în principal spaţiul negativ, studenţii vor avea de realizat 3 fotografii în care acesta să devină centrul compoziţiei. Scopul exerciţiului este acela de a relativiza subiectul unei fotografii, de a crea vizual dincolo de limitele fizice ale obiectelor.

Exerciţiu practic 2

Acest exerciţiu va consta în folosirea spaţiului negativ în scopul punerii în evidenţă a unui personaj sau grup de personaje în 3 imagini distincte, având ca miză practica detaşării de fundal şi descoperirea avantajelor oferite de spaţiile „goale" în arta compoziţiei.

3.3. Lumina, mişcarea, perspectiva

Dacă plecăm de la definiţia clasică a fotografiei ca fiind scrierea cu lumină, înţelegem importanţa luminii în compoziţia fotografică, deşi ea nu constituie un element structural. La fel de importantă este, în cazul unei iluminări artificiale, munca de amplasare şi reglare a surselor de lumină.

Spre deosebire de elementele discutate anterior, lumina, mişcare şi perspectiva sunt mai flexibile şi interactive, permiţând fotografului un control mult mai mare. Putem, de pildă, să lucrăm cu o lumină dată, existentă, sau o putem schimba, în favoarea unei compoziţii mai bune. Lumina dintr-o imagine fotografică este, în primul rând, rezultatul combinării deschiderii de diafragmă cu timpul de expunere. Dacă nu avem suficientă lumină într-un cadru, vom folosi un timp de expunere mai lung, o diafragmă mai deschisă sau pe amândouă concomitent, în măsura în care dorim să obţinem o expunere corectă sau în cazul în care dorim să avem o doză mai mare de lumină într-un cadru, din diferite raţiuni artistice. În acelaşi mod, dacă dorim să obţinem o imagine mai întunecată, avem la dispoziţie aceleaşi instrumente, pe care le folosim viceversa: scădem timpul de expunere, închidem diafragma. În plus, putem controla aspectul luminii prin reglajul ISO (engl. *International Organisation for Standardisation*), care se referă la sensibilitatea filmului negativ. La aparatele analogice, valorile ISO obişnuite sunt 100, 200, 400. În universul aparatelor de fotografiat digitale, valorile ISO pot atinge 25600, fapt care ne ajută foarte mult în condiţii de lumină precară. Cu cât valoarea este mai scăzută, la o diafragmă fixă, timpul de expunere va trebui să fie mai lung. În mod analog, cu cât valoarea ISO este mai ridicată, cu atât timpul de expunere va scădea. Pe lângă acestea, lumina rezultată în imaginea fotografică este influenţată şi de luminozitatea obiectivului folosit.

Luminozitatea este cantitatea maximă de lumină pe care un obiectiv este capabil să o transmită, depinzând de distanţa focală dar şi de deschiderea diafragmei, dispozitivul care permite obturarea unei părţi din lumina admisă şi a cărui închidere are influenţă directă asupra timpului de expunere. Pentru calcularea acestuia din urmă, pe montura obiectivelor sunt trecute cifre care reprezintă fiecare o luminozitate de două ori mai mică sau de două ori mai mare decât cea din stânga sau din dreapta sa. Cele mai frecvente sunt: *f*: 1,5; 2; 2,8; 4; 5,6; 8; 11; 16; 22, deşi există şi alte scări, mai rar întâlnite, ca de pildă *f*: 4,5; 6,3; 9; 12,5; 18; 25; 36. Luminozitatea descreşte la jumătate pe măsură ce diafragma este închisă cu o cifră, ceea ce impune folosirea unui timp de expunere de două ori mai

mare şi invers. În general, aparatele ne indică dacă expunem corect sau nu. În afara situaţiilor în care dorim să avem o cantitate de lumină echilibrată, există *low-key*, genul de fotografie în care, în mod deliberat, prin evitarea curbei de gradaţie normale de la alb la negru, se urmăreşte obţinerea unor efecte foarte dure, în opoziţie cu genul *high-key*.

În mod evident, lumina are calitatea de a imprima atmosferă unei compoziţii. Lumina naturală poate fi folosită în mod direct şi indirect pentru a obţine imaginea dorită a unui subiect. De asemenea, în fotografie se foloseşte tehnica numită *contre-jour*, prin care obiectul are în spate sursa de lumină, trăsăturile sale devenind estompate uneori până la simpla siluetă şi care poate oferi calităţi artistice imaginii. Totuşi, în general, obiectul este iluminat frontal sau lateral, în vederea obţinerii unei cantităţi cât mai mari de detalii. O lumină scăzută are, de obicei, conotaţii dramatice, pe când o cantitate mare de lumină în compoziţie poate transmite o stare pozitivă, lejeră, aerisită. Cu toate acestea, subiectul fotografiei rămâne elementul esenţial pentru ca astfel de asocieri să funcţioneze. Desigur, mulţi fotografi folosesc tocmai discrepanţele între subiect şi tipul de lumină folosit, pentru a obţine imagini surprinzătoare. De pildă, putem realiza un portret cu o expresie tristă iluminat puternic pentru a crea tensiune dramatică în imagine, la fel cum putem fotografia jucăriile unui copil într-o mare de umbre şi să obţinem o imagine care nelinişteşte. Combinaţiile dintre subiecte şi tipuri de iluminare pot varia la infinit, însă, în fiecare caz, vom observa că impactul emoţional al luminii în imagine. La nivel compoziţional, lumina, la fel ca linia, poate avea şi alte funcţii: de a genera ritm şi alternanţă, de a crea tensiune vizuală.

Iluminarea cu trei puncte este un sistem clasic de iluminare folosit în film şi fotografie. Prin utilizarea a trei poziţii separate, putem ilumina subiectul imaginii după cum dorim şi, în acelaşi timp, controla sau elimina umbrele produse de iluminarea directă. Lumina principală (engl. *key light*) este direcţionată pe subiect. Unghiul şi intensitatea acesteia este determinant pentru întregul ansamblu de iluminare. În studio sau alte interioare, lumina principală este, în general, oferită de un reflector sau de un blitz. În exterior, cel mai frecvent, lumina soarelui reprezintă lumina principală, care nu poate

fi dirijată de fotograf cu aceeaşi uşurinţă ca un reflector. Lumina de umplere, (engl. *fill light*) este dirijată tot înspre subiect, dar din lateral şi, în general, poziţionată mai jos decât cea principală, pe care o echilibrează, iluminând suprafeţe umbrite şi eliminând ori reducând efectul de clar-obscur. Ea este mai slabă în intensitate (uneori chiar de două ori) şi mai difuză decât lumina principală. Chiar şi în cazurile în care dorim să obţinem un contrast accentual sau în fotografia de tip *low-key* avem nevoie, pentru o cât mai mare naturaleţe a imaginii, de o lumină de umplere. Cea de-a treia sursă de iluminare, numită lumina din spate (engl. *back light*), iluminează subiectul din spate şi este orientată într-o parte sau cealaltă a acestuia. Ea îl detaşează de fundal, subliniindu-i contururile. Un sistem de iluminare cu patru puncte adaugă lumină pe elemente din fundal, elimină umbrele subiectului pe fundal sau poate sa atragă pur şi simplu atenţia mai mult în fundal. De asemenea, o a patra lumină direcţionată în spatele subiectului poate facilita obţinerea unei profunzimi de câmp mai mari în imagine.

Profunzimea de câmp este zona de claritate care se întinde în faţa şi în spatele subiectului asupra căruia se reglează claritatea (punctul de focus). Claritatea este cu atât mai întinsă cu cât deschiderea diafragmei este mai mică şi cu cât lungimea focală a obiectivului este mai scurtă. Profunzimea de câmp depinde şi de distanţa asupra căreia s-a stabilit punctul de focus. Ea este mult mai mare în cazul focalizării pe subiecte aflate într-un plan îndepărtat si mai mică, în cazul focalizării pe obiecte dintr-un plan mai apropiat.

În fotografie, de multe ori, întâlnim situaţii în care avem mai multe surse de iluminare combinate, atât lumină naturală cât şi artificială. În acest caz, se impun anumite reglaje ale aparatelor digitale, precum balansul de alb (*white balance*) prin temperatura culorii. Indiferent de reflexiile culorilor dintr-un anume context, albul real va trebui să apară ca alb şi în fotografia rezultată. Prin reglarea balansului de alb, astfel de reflexii sunt eliminate.

Exerciţiu de analiză

Studenţii vor avea de analizat 5 fotografii din seria intitulată Chinese Interiors, a fotografului Robert Van der Hilst, punând accent pe numărul şi tipul surselor de iluminare.

Exerciţiu practic 1

Studenţii vor avea de realizat aceeaşi imagine în *high-key* şi *low-key*, cu un subiect la alegere. Exerciţiul va fi făcut atât în interior, cu lumină artificială, cât şi în exterior cu lumină naturală sau combinată.

Exerciţiu practic 2

Studenţii vor trebui să aleagă o temă pe care să o ilustreze în 3 imagini de tip *contre-jour*.

Exerciţiu practic 3

Tema acestui exerciţiu este aceea de a fotografia o scenă regizată cu minim trei surse de iluminare distincte.

Exerciţiu practic 4

Pe timp de noapte, studenţii vor realiza o serie de 4 fotografii, folosindu-se de un sistem de iluminare personal. Ei vor putea utiliza şi tehnici de *light painting*.

Exerciţiu practic 5

Folosind o expunere lungă, în absenţa oricărui ecleraj, studenţii vor realiza 4 imagini nocturne, pe o temă impusă de profesor.

Mişcarea, în compoziţia fotografică, poate avea funcţii estetice, oferindu-ne informaţii despre lucrul cu timpul. Prin intermediul unei expuneri mai lungi, putem arăta că am surprins un subiect în mişcare preţ de câteva momente sau putem să îl îngheţăm într-o ipostază dinamică, folosind un timp de expunere foarte scurt. Amândouă modalităţile de a trata mişcarea pot fi de efect, depinzând de contextul mai amplu al imaginii. Spre deosebire de realitate, dar şi de film, în care percepem mişcarea ca o serie de momente succesive, fotografia nu oferă decât un

moment condensat al acelei mişcări. Desigur, putem înregistra în rafală succesiunea mişcării unui subiect dinamic şi, prin montarea lor într-unul din programele de editare, să realizăm o animaţie din cadre fotografice. Astfel de materiale pot fi folosite în moduri artistice care, spre deosebire de filmare, să creeze o impresie de ireal, de lume fantastică în care continuitatea timpului este fragmentată. Înainte de inventarea aparatelor de filmat cu bandă de celuloid, fotograful englez american Eadweard Muybridge (1830-1904) a dezvoltat tehnica fotografierii cu aparate de fotografiat multiple pentru a capta mişcarea şi a o reda sub formă animată cu ajutorul *zoopraxiscopului*, inventat de el însuşi în 1879. Acest dispozitiv poate fi considerat primul proiector cinematografic. La început, imaginile erau pictate ca siluete pe discuri de sticlă, ca siluete. O a doua serie de discuri create pentru proiectarea cu zoopraxiscopul, realizate între 1892 şi 1894, avea la bază schiţe desenate tipărite pe discuri şi colorate ulterior manual. Opera lui Muybridge, cuprinzând animaţii complexe care ilustrează mişcarea omului şi a animalelor, este folosită constant ca referinţă permanentă de către animatori şi artiştii vizuali. Printre exemple, putem menţiona că John Gaeta a refolosit principiile de bază ale fotografiei animate a lui Muybridge pentru a crea tehnica bullet time, din filmul fraţilor Wachowski din The Matrix (1999), iar Marcel Duchamp a utilizat una din seriile celebre ale acestuia, *Nude descending a Staircase, No.2* într-o pictură omonimă.

Marcel Duchamp, ***Nude descending a Staircase, No.2*** **(1912)**[13]

În fotografie, pentru a reda un subiect în mişcare, putem folosi şi tehnici de suprapunere, expunând de mai multe ori acelaşi clişeu, cu aparatele care oferă această posibilitate, sau prelucrând imaginea ulterior cu ajutorul programelor de post-procesare, în care adăugăm cadrele succesive în straturi de transparenţe diferite, pentru a obţine o imagine finală care să ilustreze mişcarea în acest mod.

Prin mişcarea subiectului în timp ce obturatorul aparatului de fotografiat este deschis, apar dâre lăsate de formele şi liniile dinamice. În general, acest efect este numit *blur* şi se referă la o imagine difuză. Pentru a îl obţine, avem două posibilităţi: fie obiectul fotografiat se mişcă sau este miş-

[13] http://www.beatmuseum.org/duchamp/nude2.html, 19.08.2016.

cat, fie mişcăm aparatul în timp ce facem fotografia. Prin a doua modalitate, chiar şi obiectele statice pot fi integrate într-o perspectivă dinamică, de cele mai multe ori cu aspecte picturale. Desigur, aceste manipulări ale imaginii sunt realizate cu precădere noaptea, dar nu exclusiv. Unii fotografi folosesc timpi lungi de expunere în combinaţie cu diafragme foarte închise pentru a obţine mişcarea elementelor fără a altera lumina de zi.

Daria Ioan, ***Iarnă*** **(2015)**

Daria Ioan, ***Things must move frome one place to another*** **(2014)**

Cu cât lentila unui obiectiv este mai lungă, cu atât posibilitatea apariţiei efectului de *blur* este mai mare. De exemplu, dacă alegem să fotografiem o maşină în mişcare cu un timp de expunere de 1/60, cu un obiectiv de 200mm, efectul de *blur* va apărea in mod cert. Dacă facem acelaşi lucru cu un obiectiv de 28mm de exemplu, s-ar putea să nu avem deloc *blur* în imaginea rezultată. La fel se întâmplă şi cu distanţa dintre aparat şi obiectul dinamic fotografiat. Cu cât acestea sunt mai apropiate, cu atât şansele ca imaginea să apară mai mişcată şi viceversa. În mod evident, toate acestea depind şi de viteza de mişcare a obiectului şi de timpul de expunere folosit. Dacă el este foarte scurt, chiar şi un obiect în mişcare va putea fi îngheţat într-o imagine foarte clară.

Exerciţiu practic 1

Folosind diferiţi timpi de expunere lungi, studenţii vor surprinde în 8 imagini obiecte şi personaje în mişcare. Scopul acestui exerciţiu este acela de a folosi tehnica *blur* pentru a exprima dinamismul în imagine.

Exerciţiu practic 2

Studenţii vor avea de realizat 4 fotografii în care obiecte şi personaje în mişcare să apară ca îngheţate în imagini foarte clare. Scopul exerciţiului este acela de a practica surprinderea cât mai precisă obiectelor dinamice, evitând efectul de difuzie a contururilor acestora.

Perspectiva este unul din elementele compoziţionale pe care îl putem controla aproape în totalitate, depinzând, desigur, de condiţiile în care realizăm o fotografie. O'Brien şi Sibley dau definiţia următoare : „Cuvântul *perspectivă* înseamnă *punct de vedere*, atât literal cât şi la figurat. În sensul său literal, el înseamnă unde ne situăm în raport cu subiectul nostru şi în ce fel aceasta influenţează aparenţa subiectului nostru. În sensul sau figurat, el înseamnă cum anume simţim în legătură cu subiectul. Aspectul literal al perspectivei este, în principal, practic. Dacă, din punctul nostru de vedere, laturile subiectului sunt vizibile aşa cum ele avansează spre un plan mai

îndepărtat, înseamnă că perspectiva noastră o amplifică pe cea a subiectului. Putem spune de unde acesta începe şi cât de departe se întinde.

Dacă, dimpotrivă marginile subiectului nu se văd din perspectiva noastră (ca atunci când, de pildă, fotografiem o clădire joasă direct din faţă), atunci îi diminuăm perspectiva. Clădirea va apărea plată."[14]

Perspectiva, în fotografie, este legată nu doar de poziţia aparatului faţă de subiect, ci şi de întrebuinţarea adecvată a obiectivelor cu diferite distanţe focale. Cu cât distanţa focală a unui obiectiv este mai mică, pe atât vom putea cuprinde o perspectivă mai amplă în imagine şi viceversa. Un obiectiv considerat normal, ca de pildă unul de 50 mm pentru un aparat pe film de 35 mm, se apropie de viziunea ochiului uman, la fel şi obiectivele de 55 mm. Orice obiectiv a cărui distanţă focală depăşeşte 55 mm este considerat un teleobiectiv, care apropie imaginea, la fel cum orice obiectiv cu distanţa focală sub 45 mm este un obiectiv din gama numită *wide*, care îndepărtează imaginea. Primele mai sunt numite lungi, iar cele din a doua categorie, scurte. Cu un obiectiv de 28 mm, unghiul imaginii pe care o putem vedea prin aparat va fi de 75 de grade. Un obiectiv de 200 mm, de exemplu, va oferi un unghi de vedere de doar 12 grade. Un obiectiv cu o deschidere de diafragmă maximă de f/2 sau f/1.4 este considerat rapid, pe când unul cu o deschidere maximă de f/4 este considerat unul lent. Utilizarea creativă a diferitelor tipuri de obiective în vederea sublinierii sau reducerii perspectivei fi de mare efect în realizarea unor fotografii cât mai armonioase din punct de vedere compoziţional. De asemenea, unghiul de fotografiere ales poate imprima stări şi ambianţe vizuale, sau poate orienta imaginea cu totul în funcţie de direcţia liniilor de fugă (acele linii imaginare sau existente care unesc pe diagonală punctele extreme ale subiectului şi se intersectează într-un centru al perspectivei). Nu în ultimul rând, devierea sau răsturnarea totală a perspectivei faţă de axele verticală şi orizontală pot avea efecte de stil interesante în arta fotografiei.

[14] *Ibid*., p. 137.

Exerciţiu practic 1

Folosind 3 tipuri diferite de obiective cu distanţe focale diferite, studenţii vor avea de realizat aceeaşi imagine pe o temă impusă de profesor, pentru a înţelege efectele folosirii de astfel de obiective asupra imaginii.

Exerciţiu practic 2

Acest exerciţiu va presupune 2 timpi. Într-o primă fază, studenţii vor trebui să ilustreze 3 peisaje în care perspectiva normală să fie accentuată de subiectele lor. În cea de-a doua fază, ei vor trebui să realizeze 3 imagini cu perspective cât mai creative, care să pună în valoare anumite elemente ale compoziţiilor lor. Acelaşi exerciţiu va fi aplicat în ce priveşte subiectul uman. Scopul acestui exerciţiu este acela de a diversifica modul studenţilor de a lucra cu perspectiva şi de a încuraja un stil de abordare cât mai imaginativ a diferitor subiecte.

Exerciţiu practic 3

Pe o temă impusă, studenţii vor avea de realizat 4 fotografii în care să aplatizeze perspectiva în avantajul estetic al compoziţiei. Exerciţiul vizează practica jocului cu perspectiva şi încadrarea variantelor rezultate în imagini cât mai creative.

Capitolul 4

Serii fotografice

4.1. Fotografia şi marile evenimente istorice

Foarte des, în istoria fotografiei, dimensiunea artistică întâlneşte firul implacabil al evenimentelor istorice, în care sensul imaginilor este puternic influenţat de contextul mişcărilor şi schimbărilor sociale, de evoluţia şi efectele conflictelor.

Marea criză economică a anilor 1930 din Statele Unite a oferit multor fotografi prilejul de a documenta o serie de evenimente sociale majore, de la manifestaţii la adevărate exoduri şi migraţii cauzate situaţia economică precară. Printre alte eforturi de a combate criza, în 1935 a fost înfiinţată Administraţia Relocării (engl. *Administration Resettlement*), al cărei scop principal era acela de a oferi fermierilor celor mai afectaţi locuri de muncă mai viabile în industrie şi care dispunea de un departament de fotografie (*Historical Section – Photographic*). Printre fotografii angajaţi să documenteze situaţia generală, se numără Lewis Hine (1874-1940), Walker Evans (1903-1975), Arthur Rothstein (1915-1985) şi Dorothea Lange (1985-1965). Unele dintre imaginile realizate de aceştia au devenit parte a istoriei americane, ca de pildă fotografia lui Rothstein *Fleeing a Dust Storm* sau cea a Dorotheei Lange, *Migrant Mother*, ambele din 1936. Pentru Walker Evans, idealul în fotografie era acela de a găsi scene şi obiecte a căror aparenţă să implice o poveste sau să funcţioneze ca metaforă pentru o atitudine de viaţă. Alături de James Agee, acesta a realizat o serie de eseuri vizuale despre felul în care criza afecta indivizii, cronici ale vieţilor familiilor sărăcite ale cultivatorilor de bumbac din Alabama. Fotografiile lui Evans tindeau să relativizeze contextul crizei şi să plaseze epopeea mizeriei într-un plan imagistic

atemporal, făcând referire la problemele umanităţii, în general. Folosind o cu totul altă perspectivă estetică, Dorothea Lange a imprimat fotografiilor sale un sens al justiţiei sociale, prin dezvăluirea inegalităţii dintre indivizi. În 1939, ea a publicat albumul *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, conţinând citate care aparţineau persoanelor fotografiate. Maniera sa de lucru, foarte diferită de cea a lui Walker Evans, care punea accentul pe contrastul şi armonizarea formelor abstracte, consta în fotografierea de la o distanţă respectuoasă şi în general de jos în sus figurilor, ceea ce dădea portretelor un aer monumental. Într-o cheie diferită şi folosind dialoguri imaginare, Margaret Bourke-White (1904-1971) a realizat, alături de Erskine Caldwell, alte cronici ale fermierilor sărăciţi în albumul *You Have Seen Their Faces* (1937). Mai apoi, în Uniunea Sovietică, a ilustrat oraşul industrial Magnitogorsk, aducând un elogiu muncitorilor. În al Doilea Război Mondial, ea a fotografiat bombele germane căzând deasupra Moscovei şi lagărul de concentrare nazist de la Buchenwald. Mult mai târziu, începând cu anii 1990, fotograful brazilian Sebastiaõ Salgado (n. 1944), a realizat serii ample având ca teme majore migraţii masive şi condiţiile grele de viaţă ale muncitorilor în era industrială, ca de pildă *Migrations* (2000), *The Children: Refugees and Migrants* (2000), *Workers: Archaeology of the Industrial Age* (1993), *Terra: Struggle of the Landless* (1997), *Sahel: The End of the Road* (2004), precum şi altele. Toate aceste albume, precum şi cele menţionate anterior, sunt menite să spună poveşti despre lume, dintr-un punct de vedere artistic şi, desigur, subiectiv. În raport cu evenimentele istorice de orice fel, fiecare fotograf are o percepţie personală pe care o redă în imaginile sale prin selectarea cadrelor, a scenelor şi prin recompunerea realităţii într-o narativă proprie. O astfel de interpretare a lumii poate fi observată atât în imagini singulare, care transmit o stare de fapt captată într-un singur cadru, cât şi în serii de fotografii care înlănţuie mai multe imagini selectate, pentru a repovesti, a re-prezenta evenimentele urmărite şi documentate, ori pentru a adăuga straturi de sens, în funcţie de atitudinea fiecărui fotograf.

În Europa, Robert Capa (1913-1954), alături de alţi fotografi, a documentat Războiul Civil Spaniol, între anii 1936-1939, devenind celebru în toată lumea cu fotografia *Soldat căzând* (1936), care a fost considerată

mult timp ca fiind o imagine iconică a războiului. Totuşi, aceasta a devenit subiectul controverselor legate de loc, identitatea persoanei şi posibilitatea regizării scenei cu soldatul împuşcat. În 1938, el a realizat imagini documentare ale rezistenţei chineze împotriva invaziei japoneze. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Capa a devenit unul dintre cei mai cunoscuţi fotoreporteri, cu imaginile de la Sperlinga şi plaja Omaha. În 1947, el a realizat reportaje despre Rusia şi Israel, în colaborare cu scriitorii John Steinbeck şi Irwin Shaw. Acelaşi an marchează înfiinţarea cooperativei fotografice *Magnum Photos*, de către Robert Capa, alături de Henri Cartier-Bresson, William Vandivert, David Seymour şi George Rodger. În opinia lui Cartier-Bresson, aceasta era „ o comunitate de gândire, o calitate umană împărtăşită, o curiozitate despre ceea ce se întâmplă în lume, un respect pentru ceea ce are loc şi o dorinţă de a transcrie vizual acest lucru."[1]

Joseph Koudelka, un alt nume sonor în lumea fotografiei, a documentat, în 1968, invazia Pragăi de către forţele militare ale Pactului de la Varşovia şi reprimarea tentativelor de reformă.

Negativele au fost scoase din Praga de către un agent Magnum şi au fost publicate anonim în The Sunday Times, devenind simboluri internaţionale dramatice. În 1969, fotograful ceh „anonim" a primit Medalia de Aur *Robert Capa* a *Overseas Press Club*, pentru realizarea unor imagini ce presupun un curaj excepţional. Înainte de episodul primăverii de la Praga, cariera lui Koudelka începuse ca fotograf de teatru, iar mai apoi ca fotograf al ţiganilor din Slovacia şi România. În 1971, el a devenit membru al agenţiei *Magnum Photos*, publicând albume precum *Gypsies* (1975), la care lucra de multă vreme ca studiu personal, *Exiles* (1988) şi *Chaos* (1999). Cea mai recentă carte de fotografii, *Wall: Israeli and Palestinian Lanscapes* (2013), este compusă din imagini panoramice realizate între 2008 şi 2012, pentru proiectul de fotografie colectivă *This Place* şi având ca temă spaţiul golit de prezenţa umană. Poetica poveştilor compuse de Koudelka de-a lungul activităţii sale este un caz interesant: la început, are în prim plan figura umană, cu ritualurile sale sociale şi culturale, pentru ca, mai apoi, să se concentreze pe spaţii părăsite, deşertice, pe golul lăsat în urmă chiar de

[1] Site-ul oficial Magnum Photos, https://shop.magnumphotos.com/pages/about-magnum, 31/08/2016.

prezenţa umană, cu ritualurile sale distructive, cu dorinţele şi acţiunile de distrugere a realizărilor proprii. Meditaţia la transformarea naturii umane, la fel ca şi o filosofie a trecerii, a efemerităţii, dar şi a bucuriei momentului unic în care armonia se instalează în haos şi trivialitatea cotidianului, a periferiilor sociale, pot fi urmărite în cărţile publicate de acest fotograf.

Joseph Koudelka, ***Praga, August 1968***[2]

Ca în fotografia de mai sus, în care timpul dat de ceasul unui trecător organizează spaţiul desfăşurării evenimentelor dramatice din Praga, într-o perspectivă aproape metaforică, în alte imagini ale sale, Koudelka creează structuri complexe între planul temporal, estetica unei întâlniri de elemente şi personaje într-un context aparte şi o dimensiune a interiorităţii. Unele dintre imaginile sale cu ţigani au devenit iconice prin relativizarea locaţiilor şi a caracterelor ilustrate, care par a fi universale, făcând referire la dorinţa general umană de evadare într-un spaţiu mai liber, mai poetic, la nevoia de detaşare şi visare asociate spiritului nomad. În seria *Wall: Israeli and Palestinian Landscapes*, natura imaginilor, deşi realiste, pare a fi una abstractă.

[2] https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RHXD417, 21.08.2016.

Joseph Koudelka, ***Tabăra de refugiaţi de la Shu'fat, Ierusalimul de Est*** **(2011)**[3]

Această percepţie creată se datorează, mai ales, unei perspective complete obţinute prin panoramare, dar şi subiectelor, constituite, în mare parte, din ziduri, garduri, bariere şi alte tipuri de delimitări care marchează geografia zonelor descrise şi sunt percepute diferit de către cele două părţi pe care le separă.

Simţul istoriei şi al poeticii structurale a evenimentelor sau stărilor de fapt se manifestă, uneori, în mod uluitor de diferit, de la fotograf la fotograf. Spre exemplu, *India* lui Cartier-Bresson, ca spaţiu îndepărtat şi fascinant, cu toată aura sa exotică, dar şi cu apăsarea politică şi socială din anii premergători morţii lui Mahatma Gandhi, cu starea de disperare şi haos de după acest eveniment, oferă un spaţiu vizual cu caracteristici singulare. Reflecţiile fotografului francez asupra budismului, ca ştiinţă a spiritului, legăturile foarte personale cu literatura şi arta, cu o lume a creştinismului de acasă din Europa, de care, chiar dacă a urmat un colegiu iezuit, nu s-a simţit niciodată apropiat, recurenţa unor structuri geometrice, dar şi a unor simboluri culturale, ritmează seria de fotografii realizată de Cartier-Bresson între anii 1947 şi 1948 şi creează, în acelaşi timp, o poveste a acelei Indii văzut de acesta, mai puţin în calitate de fotograf, cât în calitate de locuitor, după cum el însuşi afirmă în documentarul *Henri Cartier-Bresson – Just Plane Love* (2001).

[3] http://www.nytimes.com/2013/12/08/books/review/josef-koudelkas-wall-and-more.html?_r=0, 22.08.2016.

Henri Cartier-Bresson, *India. Kaşmir. Srinagar. Femei musulmane* **(1948)**[4]

După cum putem vedea în imaginea de mai sus, chiar dacă ansamblul de personaje este constituit dintr-un grup de femei musulmane, o legătură vizuală evidentă se creează între postura acestora şi cea a sfinţilor creştini, la fel cum, materialitatea veşmintelor femeilor pare că îngheaţă figurile umane în structura unui grup statuar apropiat ca estetică de sculptura religioasă creştină, de imaginarul biblic etc., fără ca Bresson să urmărească în mod intenţionat acest lucru.

La fel ca viziunile unice, momentele din activitatea fotografilor pot fi surprinzător de diferite, ei concentrându-se pe teme dintre cele mai variate. Puţini sunt cei care au fost preocupaţi de aceeaşi temă de-a lungul întregii cariere. După cum ne putem da seama din opera celor discutaţi mai sus, ei au realizat serii cu subiecte care, uneori, par să nu aibă vreo conexiune aparentă. Ele pot comunica însă, foarte bine, la nivel subtil, lucru de care ne dăm seama atunci când parcurgem cu atenţie evoluţia unui fotograf, analizând în profunzime imaginile şi modul în care ele sunt îmbinate în serii de către acesta.

[4] http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Cartier-Bresson%2C+Henri&record=5, 22.08.2016.

Exerciţiu de analiză

Studenţii vor analiza şi vor discuta împreună cu profesorul exemplele de imagini din prima parte a acestui capitol. Ca studiu individual, ei vor avea de încadrat aceste imagini în seriile din care ele fac parte şi vor scrie un eseu personal despre stilul fotografilor autori.

Exerciţiu practic

Studenţii vor avea de realizat o serie de 10 fotografii care să documenteze un eveniment, o realitate înconjurătoare sau o situaţie aparte, într-o manieră cât mai marcată din punct de vedere stilistic.

4.2. Dincolo de istorie, o mare infinită de istorii

De la fondarea ei, agenţia Magnum a ajuns să includă fotojurnalişti din toată lumea, care au documentat multe evenimente importante din istoria secolului XX. Imaginile din arhivele Magnum sunt variate ca temă, ilustrând în principal viaţa de familie, războiul, lumea religiilor dar şi a drogurilor, sărăcia, foametea, crima, politica şi, nu în ultimul rând, viaţa celebrităţilor. Astfel, numeroşi fotografi au devenit membri ai Magnum Photos. Dacă René Bury a realizat, de pildă, o serie de portrete cu Ernesto Che Guevara, care au cunoscut o popularitate mondială, o altă membră a agenţiei, fotografa Alessandra Sanguinetti, a documentat relaţia dintre două verişoare ale sale, din apropiere de Buenos Aires, intitulat *Aventurile lui Guille şi a Belindei şi enigmatica semnificaţie a viselor lor*. Acest proiect, publicat pentru prima dată în 2003, dar început în 1999, urmăreşte, de-a lungul anilor, fanteziile celor două fetiţe despre cum vor creşte mari, despre ceea ce văd şi ceea ce le atrage atenţia în jurul lor şi felul în care relaţia lor se schimbă, pe măsură ce înaintează în vârstă şi devin, în realitate, tinere femei. Seria lui Sanguinetti pune problema rolurilor de gen şi a percepţiei despre ceea ce înseamnă acestea, despre frumuseţe, a copiilor în transformare, într-o lume atemporală surprinsă în cadre care detaşează

povestea de o actualitate concretă. Imaginile din această serie sunt acompaniate de comentariile celor două protagoniste, creându-se astfel impresia unei intimităţi, a unui fir empatic între privitor şi personaje.

Alessandra Sanguinetti, două imagini din prima parte a albumului
***The Adventures of Guille & Belinda* (1. *The Black Cloud – 2000*, 2. *Ophelias – 2002*)**[5]

Albumul constituie arhiva vizuală a unei etape de viaţă, povestea unui parcurs interior cu două capete. Asemenea acestui proiect, multe iniţiative fotografice au ca centru de interes istorii de familie, cu diferite nuanţe şi având ca reper realităţi dintre cele mai tulburătoare ori atmosfere, stări de fapt şi chiar banalitatea vieţii de zi cu zi, care incită la abordări într-un stil cât mai stilizat din partea fotografilor.

Printre alţi practicanţi ai eseului fotografic înţeles ca serie care urmăreşte o continuitate stilistică sau tematică, se numără Harry Gruyaert, Katrina Kepule, Jason Tanen, Martin Parr, Viktoria Eksta, Ioana Cârlig, precum şi mulţi alţii. Belgianul Harry Gruyaert (n. 1941) face portretul unor spaţii culturale vaste, urmărind metafore sociale de la detaliu până la ritualuri contemporane ample (*Made in Belgium*). Fotografa letonă Katrina Kepule urmăreşte semnele timpului în zonele de subcultură ale Rigăi (*Sit Silently*). Suedezul Jason Tanen este preocupat de recrearea unor atmosfere

[5] http://shanelavalette.tumblr.com/post/94114525964/alessandra-sanguinetti-at-smfa, 28.08.2016.

de film noir în seriile sale dedicate spaţiului urban după căderea nopţii (*Dark City*). Martin Parr documentează din punct de vedere antropologic clasele sociale ale Angliei contemporane, într-o manieră satirică *(The Cost of Living*). Letona Viktoria Eksta construieşte ambianţe şi istorii intime plecând de la mediul familial suspendat într-o ruralitate atipică (*Dievs Daba Darbs*). Ioana Cârlig, din România, a câştigat un premiu important la competiţia internaţională LensCulture Awards 2014, cu proiectul său *Post-industrial Stories* (proiect la care a lucrat, începând cu 2012, împreună cu fotograful Marin Raica), în care urmăreşte mediul social din comunităţile post-industriale defavorizate din numeroase zone ale ţării.

Ioana Cârlig, *Winter*[6]

[6] https://documenteast.wordpress.com/2015/02/19/ioana-cirlig-and-marin-raica-post-industrial-stories-2012-present/, 05.09.2016

Imaginile ei surprind nu doar un mod de viaţă tranzitoriu şi încercarea de adaptare a locuitorilor localităţilor ruinate de închiderea fabricilor sau a minelor, ci şi aspecte poetice, uneori uşor suprarealiste, ale existenţei în astfel de context. Seria ei constituie o meditaţie asupra condiţiei umane, pe fundalul gri, dar foarte pictural, al ruinelor industriale.

Exerciţiu de analiză

Studenţii vor avea de analizat seriile exemplificate mai sus, urmărind firul narativ al fiecăreia şi modul în care fiecare fotograf îl construieşte în succesiunea imaginilor. De asemenea, ei vor discuta, împreună cu profesorul, efectele create de selectarea şi înlănţuirea imaginilor în ordinea specifică fiecărei serii.

Un alt exemplu interesant al unui parcurs interior este cel al fotografei Annie Leibovitz, *Pelerinaj* (2008). Acesta este un caz aparte în cariera sa. Inspirată de fotografie Lui Henri Cartier-Bresson şi de cea a lui Robert Frank, dar şi de portretele lui Richard Avedon, ea şi-a început activitatea la revista *Rolling Stone*, la care a lucrat timp de 10 ani. Între 1971 şi 1972, a fotografiat trupa *The Rolling Stones* în San Francisco, pentru ca mai apoi să o urmeze ca fotograf în turneul *Tour of the Americas '75*, realizând imagini inedite atât în timpul concertelor, dar mai ales în timpul liber, descriind scene din viaţa personală a vedetelor. Viziunea sa aparte şi stilul de fotografie practicat de Leibovitz au făcut ca multe dintre imaginile sale cu *Rolling Stones* să fie cunoscute în toată lumea. La scurt timp după această incursiune în lumea spectacolului, ea a realizat un album cu Joan Armatrading şi una din cele mai celebre imagini cu John Lenon şi Yoko Ono, pentru coperta revistei *Rolling Stone*, în 1980. Ea a fotografiat, de asemenea, numeroase celebrităţi şi pentru alte reviste mari, precum *Vogue* şi *Vanity Fair*, folosindu-se de o imaginaţie debordantă în materie de decoruri şi situaţii, de lumea poveştilor, locaţii istorice deosebite, de recuzite extravagante şi, mai ales, de un simţ ludic al realităţii. În Pelerinaje, acest simţ ludic este înlocuit de o meditaţie poetică asupra unor locuri şi personalităţi care au impresionat-o pe Leibovitz. Albumul constă în combinarea

textului evocator, uneori narativ, cu imagini statice, peisaje, interioare sau obiecte care au calitatea de a opri pe loc ochiul privitor, folosind imaginea ca punct de plecare într-o călătorie mentală şi senzorială singulară. Figuri ale culturii universale, ca de pildă poeta americană Emilie Dickinson, apar din când în când pe parcursul *Pelerinajului*, dar portretele lor nu se văd, ci doar sunt prezente prin urme.

4.3. Dimensiunea fantastică

Fotografia este unul din domeniile artistice care permit o flexibilitate extrem de mare în ceea ce priveşte jonglarea cu materialitatea lumii înconjurătoare, cu semnele culturale de orice tip, provocând deseori restructurări ale percepţiei. La nivel vizual, numeroşi fotografi ne provoacă să acceptăm asocieri de domeniul fantasticului, realităţi onirice sau imaginate, situaţii în care principiile fizicii, aşa cum le cunoaştem noi, încetează să funcţioneze, lăsând loc unor fenomene bizare. Fotograful de origine letonă Philippe Halsman (1906-1979), a publicat, în 1961, cartea cu titlul *Halsman on the Creation of the Photographic Ideas*, în care discută moduri de a obţine fotografii cât mai deosebite. Una din metodele la care ţinea în mod special era aceea de a-i cere subiectului să sară sau să arunce în aer obiectele în timp ce le fotografia. În 1959, el a enunţat câteva din aceste idei în *The Jump Book*, sau *Cartea săriturilor*. Teoria sa, pe care a denumit-o *Jumpology*, era aceea că, în domeniul portretelor, faptul că protagonişti fac efortul de a sări, face ca aceştia să se concentreze mai mult la ceea ce fac decât la a-şi menţine măştile personale, astfel încât, o fotografie în timpul unei sărituri va exprima personalitatea autentică a celor în cauză. Desigur, aceste idei nu sunt departe de zona suprarealistă. În 1941, Halsman îl cunoscuse pe pictorul Salvador Dali. Fotografia *Dali Atomicus*, din 1948, explorează ideea de suspendare: în cadru apar trei pisici zburând, o găleată de apă aruncată, un scaun şi Dali însuşi în aer.

Philippe Halsman, *Dali Atomicus* (1948)[7]

Dacă Halsman reuşea să însceneze realitatea în moduri diverse, fotograful american Jerry Uelsmann (n.1934) a fost un pionier al fotomontajului, tehnică prin care obţinea imagini de natură fantastică, ireale, care materializează în compoziţi vizuală un imaginar de o rară diversitate. Una dintre cele mai cunoscute fotomontaje ale sale, care a fost deseori reluată ca temă de către pasionaţii post-procesării de imagini, este aceea a unui copac suspendat cu tot cu rădăcină. Nu departe de această viziune este cea care reprezintă o casă cu rădăcini de copac, tot de domeniul oniricului. La mijlocul secolului XX, când fotografia era supusă unor definiţii controversate, Jerry Uelsmann nu a urmat principiile realiste, ci a început să creeze imagini suprarealiste de nepătruns, folosind, exclusiv în laborator, mai multe negative şi numeroase aparate de mărit pentru o singură compoziţie. Unele dintre aceste negative reapar în alte fotomontaje, uneori ca fundal, alteori ca element central. Alături de Lucas Samaras, Uelsmann reprezintă avangarda acestui tip de fotografie artistică. Ulterior, tehnicile lui au fost reluate prin post-procesarea digitală cu ajutorul diferitelor programe de

[7] https://www.moma.org/learn/moma_learning/philippe-halsman-dali-atomicus-1948, 29.08.2016.

editare, fapt care a dus la o dezvoltare deosebită a imagisticii de acest tip. Unul dintre artiştii care, în prezent, creează lumi imposibile în lucrările lui este suedezul Erik Johansson (n. 1985). El îmbină elemente din realitate cu scene fantastice în imagini care au devenit extrem de populare.

Jerry Uelsmann, *Photograph* (1970)[8]

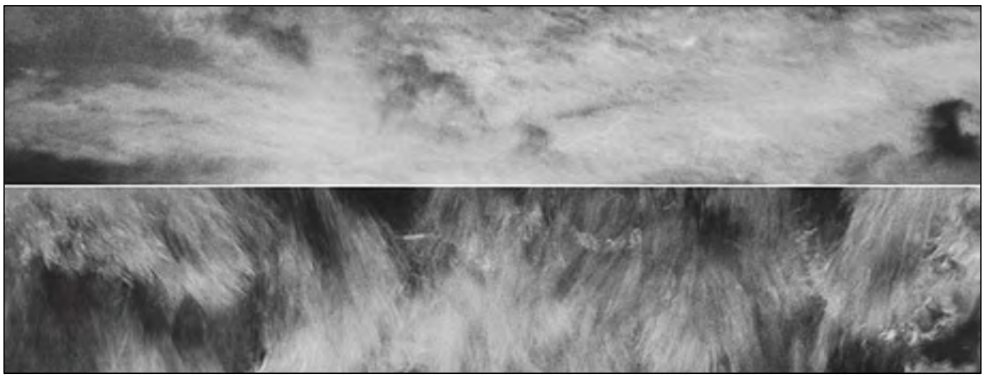
Erik Johansson, *Go Your Own Road* (2008)[9]

În America, Uelsmann nu a fost singurul care a făcut apel la un imaginar surprinzător. Duane Michals (n. 1932) a creat secvenţe fotografice în care textul şi imaginea se întâlneau cu scopul de a explora emoţia şi gândirea. Între anii 1960 şi 1970, el a lucrat şi ca fotograf pentru reviste ca Esquire sau Vogue, portretizând oameni în mediul lor înconjurător obişnuit, metodă care era diferită de cea practicată la vremea respectivă de fotografi precum Irving Penn ori Richard Avedon. Poetic în esenţa sa, stilul lui Michals s-a impus mai ales prin seriile sale secvenţiale inedite, ca de pildă *The Fallen Angel* (1968), *The Young Girl's Dream* (1969), *Paradise Regained* (1968), *Things are Queer* (1973), *Dr. Heisenberg's Magic Mirror* (1998) şi altele. Michals folosea mult suprapunerile pentru a introduce în fotografiile sale ideea de supranatural, de vise reale. În mod surprinzător, unele dintre acestea se aseamănă cu fotografiile realizate cu tehnica suprapunerii de către pictorul norvegian Edvard Munch la sfârşitul secolului XIX şi care, ca şi secvenţele imaginare ale lui Michals, confruntau obiecte şi spaţii reale cu figuri fantomatice difuze, spectrale, abia perceptibile.

[8] https://www.artnet.com/auctions/artists/jerry-uelsmann/untitled-floating-trees, 29.08.2016.
[9] http://www.erikjohanssonphoto.com/go-your-own-road, 29.08.2016.

Într-o altă cheie a fanteziei creatoare, fotograful finlandez Arno Rafael Minkkinen (n. 1945) îmbină elemente ale naturii cu fragmente ale corpului uman, pentru a recrea peisaje, obţinând structuri inedite de o dublă natură. Una din tehnicile principale folosite de acesta este cea a redimensionării elementelor prin jonglarea cu perspectiva şi unghiurile camerei, dar şi asocierea de forme recurente ale corpului uman şi ale elementelor naturale.

Artistul fotograf clujean István Feleki reuşeşte să separeu, în imaginile sale, lumea de materialitatea ei. El „reconstruieşte realitatea printr-un subtil proces de inducţie, de reinvestire a realului cu propria sa memorie pierdută."[10]



Feleki, István, *Ante mare, undae* (2012)[11]

În albumul său *Ante mare, undae* (2012), Feleki se concentrează asupra multitudinii de semne şi mesaje pe care le primim în timpul vieţii, considerând că „pe unele dintre ele le conştientizăm pe loc, iar pe altele le înţelegem mult mai târziu, atunci când jocul ciudat de împrejurări ne face să conştientizăm fapte demult trecute."[12]

Pentru a ilustra această concepţie, el foloseşte metoda dipticului în fotografie, creând conexiuni neaşteptate între forme şi spaţii redimensionate prin variaţia distanţelor şi a unghiurilor imaginii.

[10] Şuşară, Pavel, în Feleki, István, *Ante mare, undae,* Idea, Cluj-Napoca, 2012, p.6.
[11] Feleki, István, op. cit., p.88.
[12] Ibid., p. 91.

Arno Rafael Minkkinen,
***Autoportret* (1991)**[13]

Arno Rafael Minkkinen,
***Autoportret* (2007)**[14]

Într-o altă zonă a fantasticului, de factură grotescă, neagră, se situează fotografi precum Joel Peter Witkin (n. 1939) sau Jan Saudek (n. 1935). Asocierea pe care o facem între cei doi se referă doar la nuanţele sumbre ale tematicilor abordate, însă maniera de a fotografia a fiecăruia este singulară. Witkin a început prin a compune naturi moarte picturale, utilizând în diferite combinaţii o serie de elemente care evocă o lume stranie, întunecată: părţi dezmembrate ale corpului uman, diformităţi fizice, obiecte şi interioare ciudate, peisaje şi situaţii provocatoare. Explorând propriul imaginar şi unele traume personale, influenţat de desenele lui Giotto şi de imaginile lui Daguerre, fotograful american a reuşit să ilustreze curiozităţi ale naturii umane şi relaţia dintre aceasta şi un mediu înconjurător artificial, într-o atmosferă dominată de amestecul de grotesc şi de vis, ori de coşmar. Tehnicile folosite de Witkin includ zgârierea negativelor, supraexpunerea sau subexpunerea lor în laborator, tratarea acestora cu diferite substanţe chimice. Unele dintre lucrările sale au şocat publicul, provocând critici. Din acest punct de vedere, fotografiile lui Jan Saudek sunt la fel de controversate. Cele mai cunoscute imagini evocă o lume de factură onirică, traversată de nuduri şi personaje stranii din zona absurdului, care pozează

[13] http://www.artnet.com/artists/arno-rafael-minkkinen, 30.08.2016.
[14] http://www.arno-rafael-minkkinen.com/photographs.html, 30.08.2016.

în situaţii neobişnuite, pe fundaluri decrepite sau în spaţii aflate în ruină, dezordine şi haos. Compoziţiile lui Saudek îmbină tehnica fotografierii cu intervenţii ulterioară, dintre care cea mai frecventă este pictura peste fotografiile imprimate.

Exerciţiu practic 1

Studenţii vor avea de propus, în câteva imagini bazele unei cercetări tematice sau stilistice, care să ducă ulterior la realizarea unui eseu fotografic. Aceste imagini vor fi discutate cu profesorul, la fel ca şi ideile studenţilor, în vederea pregătirii realizării efective a seriilor.

Exerciţiu practic 2

Studenţii vor avea la dispoziţie 2 săptămâni pentru a realiza o serie de 10-16 fotografii, sub forma unui eseu vizual. Acesta va trebui să aibă un titlu şi o scurtă prezentare a conceptului, care se va face în timpul orelor de seminar.

Capitolul 5

Alte moduri de a utiliza fotografia în artă

5.1. Prezenţe ale fotografiei în film

În arta contemporană, conexiunile dintre domeniul fotografic şi cel cinematografic apar tot mai des în producţii cu diversificate ca natură şi finalitate. Una dintre modalităţile de a folosi fotografia în naraţiunea vizuală de ficţiune apare în filmul intitulat *La Jetée* (1962), al regizorului francez Chris Marker (1921-2012). Această producţie, având ca subiect un experiment de regresie în timp după un război nuclear imaginar, îmbină filmarea propriu-zisă cu montajul de fotografii filmate, cu naraţiunea din off, cu efecte vizuale, precum şi de sunet. Scenariul ne confruntă cu un supravieţuitor al dezastrului, pe care nişte oameni de ştiinţă îl aleg ca subiect al experimentelor lor. Pătrunzând în mediul mintal al acestui personaj, aceştia descoperă o obsesie cu imagini ale unui chei din aeroportul Orly şi ale unei femei necunoscute, precum şi cu moartea unui bărbat, despre care, în final, aflăm că este chiar protagonistul care face anamneza. În afară de un cadru filmat cu scena în care femeia necunoscută doarme şi se trezeşte brusc, filmul este compus doar din fotografii realizate de Jean Chiabaud. Imaginile alb-negru sunt plastice, scenele şi portretele sunt în general surprinse în mişcare – ceea ce demonstrează influenţa artei filmului asupra fotografiei – iar unghiurile folosite imprimă scenelor dramatism şi suspans. Referindu-se la acest film din variata carieră a cineastului francez, unii critici au folosit sintagma de fotoroman, ideea care implică noţiunea de naraţiune fotografică.

Trebuie să menţionăm că Marker a fost nu doar documentarist şi regizor de film, ci şi fotograf. În afară de *La Jetée*, el a mai realizat un eseu

filmic în aceeaşi manieră, numit *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), în care materialul de bază este un fotomontaj compus din peste 800 de fotografii pe care le făcuse în 26 de ţări, de-a lungul a 10 ani. Anticipând scrierile lui Roland Barthes şi pe cele ale lui Susan Sontag (care şi-a declarat admiraţia pentru acest film), Marker a dovedit o intuiţie de excepţie în ceea ce priveşte raportul dintre imaginea fixă, statică şi cea în mişcare.

Chris Marker, 3 exemple de fotografii
folosite în eseul *Si j'avais quatre dromadaires*[1]

În *Si j'avais quatre dromadaires* apare o reflecţie de natură critică, o meditaţie asupra naturii fotografiei, care, asemenea vânătorii, presupune un spirit rapace. Acest tip de problematizare aduce în discuţie faptul că fotografia, ca imagine, nu aparţine acestei lumi, ea nu arată realitatea, ci un substitut al ei. Prin transpunerea fotografiilor în eseul cinematografic, Chris Marker deschide posibilităţi de a parcurge imaginea fixă în interiorul său, de a o explora, ca structură şi elemente separate, prin mişcările camerei de filmat. Astfel de producţie vizuală îşi provoacă spectatorul să participe în crearea sensului succesiunii de cadre, în primul rând prin realizarea diferenţei dintre realitate şi o înregistrare a acesteia. În *Si j'avais quatre dromadaires*, cineastul francez pune de asemenea în discuţie modele clasice de realizare a filmelor. Utilizând, de pildă, portrete de persoane anonime din mai multe ţări, care privesc frontal, el contracarează unele practici de la Hollywood, în care personajele nu au voie să se uite direct în camera de filmat. În acest fel, delimitarea între efectul spontan al fotografiei şi efectul

[1] http://www.studium.iar.unicamp.br/36/9, 05.09.2016.

a ceea ce putem numi poză, este subliniată şi, în acelaşi timp, valorificată în mod artistic. La nivel stilistic, putem observa, dacă analizăm cele trei imagini de mai sus, că Marker urmăreşte, în fotografiile sale, recurenţe formale şi structuri compoziţionale care comunică prin paralelisme şi opoziţii inedite. Utilizarea fotomontajului în realizarea de filme permite o mai mare flexibilitate atât în ceea ce priveşte combinarea cadrelor, cât, mai ales, în ceea ce priveşte realizarea lor – realizarea unei fotografii fiind mereu mai puţin problematică decât orchestrarea unei filmări, care poate deveni foarte complexă, în funcţie de context. De asemenea, folosirea fotografiilor în locul cadrelor filmate deschide posibilitatea unei percepţii temporale extinse asupra unor momente disparate din punct de vedere cronologic. O singură imagine statică este considerată a avea un impact mai mare asupra privitorului decât succesiunea de frame-uri pe care le oferă o filmare a unui subiect în mişcare. Fotografia nu se modifică, poate fi examinată ulterior de mai multe ori, suspendă în timp o imagine singulară, care continuă, după îngheţarea ei, să transmită cu aceeaşi intensitate tensiunea captată în interior. Avantajele utilizării fotografiilor în film sunt multiple, iar unul dintre cele mai importante este acela al imersiunii într-un plan atemporal al subiectului, ceea ce poate duce la crearea unei relaţii mai complexe între spectator şi materialul vizual prezentat în acest mod. Alături de Chris Marker, o figură importantă a teritoriilor experimentale din Noul Val francez, Agnes Varda (n. 1928), a pornit dinspre arta fotografiei înspre cea cinematografică şi ajungând, în prezent, să folosească ambele medii în instalaţii. În filmele lui Varda, imaginile statice au o mare semnificaţie, fiind deseori purtătoare de sensuri simbolice şi funcţii narative. Folosindu-se chiar de natura lor contrastantă, cineasta franceză combină, în multe din filmele sale, cadrele statice cu cele în mişcare.

O altă întâlnire inedită dintre fotografie şi film o constituie materiale artistice de felul portretelor filmate ale lui Andy Warhol, sub titlul de *Screen tests* (1964-1966). Acestea fac dovada unei reinterpretări a artei portretului fotografic, deschizând o nouă percepţie asupra cadrelor statice, dar care se află, în mod paradoxal, în mişcare.

Exerciţiu practic 1

Studenţii vor avea de realizat un fotomontaj de 12 fotografii în care să descrie succesiunea unei acţiuni. În mod similar, ei vor fotografia 12 instantanee care să descrie un gest.

Exerciţiu practic 2

Pe o temă stabilită împreună cu profesorul, studenţii vor construi o naraţiune vizuală fictivă de tip fotomontaj.

Exerciţiu practic 3

Studenţii vor realiza fotografii pe stradă pe durata unui curs practic. Dintre acestea, ei vor avea de selectat fiecare acele fotografii care pot alcătui o naraţiune vizuală, un scenariu al străzii.

Exerciţiu practic 4

Pornind de la o idee personală, studenţii vor avea de realizat una sau două imagini în care să problematizeze ideea de gest fotografic în intertextul acestuia cu arta cinematografică.

Exerciţiu de analiză

La seminar, studenţii vor aduce exemple de utilizare a fotografiei în filmul documentar sau cel de ficţiune. Folosindu-se de exemplele discutate, ei vor avea de alcătuit un eseu personal pe ceastă temă. Acesta va fi prezentat ulterior, în scopul analizei colective şi al confruntării ideilor rezultate.

Utilizarea imaginilor statice în filmul documentar este o practică des întâlnită. Regizorul german Harun Farocki (1944-2014) reuşeşte, în filmul său *Workers leaving the factory* (1995), să adauge, cu ajutorul fotografiilor, straturi de sens complexe primei înregistrări filmate de către fraţii Lumière a muncitorilor care părăsesc fabrica de produse fotografice a acestora, aflată în Lyon. Plecarea acasă în grabă a acestora după o zi de muncă este

confruntată cu întrebări ca de pildă: unde se duc aceştia? De ce se grăbesc? Se duc la un miting? Către baricade sau pur şi simplu către casă? Utilizând o fotografie din timpul unei mari greve, în alt context, Farocki introduce ideea că locul dinaintea porţilor fabricii a fost dintotdeauna locul conflictelor sociale. Sub acelaşi titlu ca cel al fraţilor Lumière, regizorul explorează în eseul său documentar secvenţa ieşirii muncitorilor din fabrică din prisma istoriei filmului, a mediului cinematografic care, consideră Klaus Gronenborn, încă de la prima filmare a plecării de la fabrică a mulţimii de angajaţi, „conţine germenul unei dezvoltări sociale predictibile, aceea a dispariţiei acestei forme de muncă industrială."[2]

Farocki a realizat numeroase alte documentare în care foloseşte, cu precădere, imagini statice de durate lungi, pe care le parcurge din interior, folosind detaliul, dar şi imaginea de ansamblu, în variaţiuni adaptate fiecărui subiect abordat. Este de remarcat faptul că Harun Farocki a fost profund influenţat de Bertold Brecht şi Jen-Luc Godard. Cu ceva timp în urmă, Brecht realizase, printr-o metodă ingenioasă la vremea sa, *Kriegsfibel* sau *Abecedarul războiului*, apărut târziu după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, în 1955.

Er war zwar ihres Feindes Feind, jedoch
War etwas an ihn, was man nicht verzeiht
Denn sehn: ihr Feind war seine Obrigkeit.
So warfen sie ihn als Rebell ins Loch.

Bertold Brecht, imagini din Kriegsfibel[3]

[2] Gronenborn, Klaus, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* (21 November 1995), http://www.vdb.org/titles/workers-leaving-factory, 10.09.2016.

[3] http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2406, http://bintphotobooks.blogspot.ro/2013/08/photobook-kriegsfibel-bertolt-brecht-20.html, 09.09.2016.

Acest volum cuprinde decupaje din ziare din timpul războiului, pe care Brecht le-a adunat cât se afla în exil, în Danemarca. În 1944, împreună cu colaboratoarea sa Ruth Berlau, el a asamblat imaginile decupate însoţite de texte proprii, pe hârtie neagră. Aceste *fotoepigrame* alăturau imagini şi reflecţii scrise, scoţând la iveală realităţi dure ale anilor de război, deseori mizând pe discrepanţele dintre multiplele faţete ale aceloraşi evenimente. Fără să realizeze el însuşi fotografiile întrebuinţate, Bertold Brecht a reuşit să creeze un eseu vizual profund pe tema naturii distructive a umanităţii şi face trimitere la secvenţele unui film documentar.

Exerciţiu practic

Studenţii vor avea de realizat două fotografii, care, prin juxtapunere sub forma unui diptic, să ilustreze o discrepanţă sesizată de ei în realitatea înconjurătoare. Ca temă de lucru conexă, studenţii vor realiza o singură fotografie care să conţină două elemente contradictorii, care se scot în evidenţă unul pe celălalt.

5.2. Influenţe ale cinematografiei asupra fotografiei

Intertextul bogat care se creează şi extinde la întâlnirea cinematografiei cu fotografia ne confruntă cu numeroase compoziţii creative, de diferite naturi.

Între 1970 şi 1980, Cindy Sherman a creat seria *The Complete Untitled Film Stills*, în care a reunit imagini de tip stop cadru din filme fictive. În articolul meu *A woman's 69 look – Cindy Sherman's Untitled Film Stills*, am analizat această creaţie vizuală din punctul de vedere al esteticii în fotografie şi film. „Fotografa americană a dezvăluit astfel, pe o scenă a vizualului în evoluţie, o serie de portrete feminine neaşteptate şi stranii. […] Combinând abordarea cinematografică şi pe cea fotografică, Sherman a creat 69 de istorii necunoscute despre ea însăşi, într-o formă care încă nu fusese folosită astfel înaintea ei: stop cadrul de film. Seria tratează tema barocă a *qui pro*

quo-ului şi căutarea neîncetată a imaginii feminine rătăcitoare de-a lungul secolului XX, neoprindu-se la una în particular, ca şi cum niciuna nu ar fi cea adevărată.

Chiar dacă lucrările nu sunt filmate, ci fotografiate, regizarea fiecărei scene conduce privitorul departe într-o adâncă atmosferă de film, în care sensul vizual al cadrului întâlneşte un puternic efect cinetic. Jonglând cu filmul *noir*, cu melodramele de categorie B din anii 1959 sau chiar cu seriale clişeu, Sherman se dovedeşte a fi actriţa propriei non-identităţi. În stop cadrele ei alb negru, genul este descris ca noţiune construită instabilă, sugerând absenţa identităţii biologice înnăscute a femeii. Contradicţia pe care Sherman îşi bazează munca nu lăsa indiferent nici un tip de public: portretele sunt anonime dar, în acelaşi timp, pot fi recunoscute cu uşurinţă de orice aparţinător la cultura occidentală.

Cindy Sherman este considerată una dintre cele mai cunoscute fotografe conceptuale, care combină imaginea cu analiza socială şi de gen. Tehnicile ei au fost, mai târziu, reluate de alţi artişti. Ea a mai lucrat şi ca regizor, iar primul ei film *Office Killer* (1997) le-a avut în distribuţie pe Jeanne Tripplehorn, pe Molly Ringwald şi pe Carol Kane. Ea a şi jucat în filmul lui John Waters, *Pecker*.

În 1977, criticul de artă Douglas Crimp a prezentat la New York expoziţia *Pictures*, care reunea lucrări semnate de Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo, Phillip Smith şi Troy Brauntuch. Câţiva ani mai târziu, Crimp a scris *The Photographic Activity of Modernism*, incluzând-o pe Cindy Sherman în grupul *Pictures*. În acest eseu, el observa întâlnirea dintre teoria contemporană şi fotografie, făcând legătura dintre noţiunea de aură şi originalitate lansată de Walter Benjamin şi lucrările comentate. Crimp remarca faptul că fragmentele de filme false ale lui Sherman (*faux films*) se opuneau ideii de invenţie şi celei de geniu, jonglând cu ideea de copie în post-modernism. În schimb, Sherrie Levine a confruntat lumea artei cu imagini re-fotografiate, realizate anterior de fotografi deja notorii, ca Edward Weston şi Eliot Porter.

Ca şi Cindy Sherman, Sherrie Levine a deturnat noţiunea de originalitate fotografiind exemple de artă, şi nu producându-le ea însăşi. Opera

celor două artiste ridică problema dispariţiei. […] Sherman a negat că se fotografia pe sine – cel puţin în sensul tradiţional – imaginile sale reprezentând doar un act de dispariţie. Ea afirma că încearcă să îi facă pe alţii să se recunoască în acestea. Fotografiindu-se purtând peruci şi costume, ea aminteşte privitorului anumite stereotipuri vizuale, astfel încât oricine poate să îşi dea seama care imagini le-au inspirat pe ale ei. Evocând şi imitând mai degrabă decât construind look-uri noi, fotografiile lui Sherman indică fragmentarea unei concepţii unitare despre identitate, scindarea subiectului şi înlocuirea originalităţii cu arta *remake*-ului."[4]

Cindy Sherman, 3 imagini din seria *Untitled Film Stills*[5]

La începutul seriei *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman nu a făcut referire la o anume personalitate din lumea filmului în mod special, ci a dorit să redea doar atmosfera dominantă rezultată din amestecul de film noir, thriller, film de categorie B din anii 1950. În timp însă, personajele sale au devenit tot mai concret legate de lumea filmului. Astfel, artista a ajuns să reproducă vestimentaţia şi postura Sofiei Loren, de pildă. În Untitled Film Still #35, filmul de referinţă este *Two Women*, în care a jucat actriţa italiană. Cele 69 de imagini din *Untitled Film Stills* au ca protagoniste femei care, în

[4] Ioan, Daria, *A woman's 69 looks – Cindy Sherman's Untitled Film Still,* Ekphrasis, 1/2011, pp.160-162.

[5] *Untitled Film Still # 34*, http://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-film-still-34, *Untitled Film Still # 53*, http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2406, 10.09.2016, *Untitled Film Still # 50*, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled50.html, 09.09.2016.

general, denotă fragilitate. Pentru a sublinia acest aspect, Sherman alege să le plaseze în decoruri care fac trimitere la o lume ostilă. De multe ori, personajul central al unei imagini pare că este urmărit, sau denotă o atitudine de temere. Unghiurile de fotografiere, frecvenţa plonjeelor şi a contraplonjeelor accentuează starea pe care Sherman o transmite în seria sa. Epopeea solitară parcurge multe din stereotipurile imaginii feminine în secolul XX, pe care, prezentându-le dintr-un punct de vedere problematizant, îşi propune să le destructureze. În aceste autoportrete, artista ironizează lipsa de profunzime a personajelor feminine create în filmele vechi sau alte formate de televiziune. Stop cadrul fiind diferit de film prin însăşi structura sa, Cindy Sherman face apel la o deschidere a percepţiei privitorului, care este pus în situaţia de a reflecta, în faţa unei imagini statice, asupra a ceea ce el consumă în materie de film şi televiziune. În acelaşi articol, am constatat că în cele 69 de compoziţii există o presiune a alterităţii. „O prezenţă nevăzută este sugerată în fiecare fotografie, iar toate rolurile interpretate [de Sherman] sunt relaţionate cu aceasta, toate gesturile depind de ea, ca şi cum aceasta ar fi raţiunea tuturor schemelor de comportament ale personajelor portretizate. Chiar şi în stop cadrele care presupun ideea de intimitate, imaginea unei femei stând în pat sub diferite deghizări sugerează prezenţa unui alte priviri pe lângă obiectivul camerei, Aceste fotografii ar putea fi puse în relaţie cu noţiunea de supraveghere, atât de des atacată de alţi artişti (în principal artişti video) înaintea lui Cindy Sherman. Faptul că un subiect este observat îi dă privitorului senzaţia de indiscreţie şi îl face să reflecteze la natura propriului său gest de curiozitate, în timp ce priveşte imaginea. A te uita la siluetele aceleiaşi femei este similar cu un act de intruziune. Femeia este în mod permanent urmărită în viaţa sa intimă, ceea ce implică ideea de lipsă de libertate. Din această perspectivă, întreaga serie de stop cadre dezvăluie o complexă maşinărie critică. În arta lui Sherman, documentaţia oferită de fiecare act performativ este mai importantă decât faptul de a face fotografii, iar ideea de dincolo de imagine mai importantă decât compoziţia vizuală. Folosind anumite tehnici pentru a minimaliza în mod intenţionat dimensiunea artistică a cadrelor sale, ea reduce ideea de fotografie la sensul şi scopul ei

de bază: simpla documentare. Mulţi critici afirmă că ceea ce face ea este *antifotografie*, având în vedere că deconstruieşte actul fotografic atât în teorie cât şi în practică. Dar orice ar face cu aparatul său de fotografiat, creaţiile lui Cindy Sherman rămân printre cele mai controversate ocurenţe fotografice ale reprezentării vizuale ale feminităţii în secolul XX."[6] După prima serie de *Untitled Film Stills*, artista a continuat ideea deconstrucţiei avatarurilor feminine în alte serii, care prezintă influenţe evidente ale fotografei Claude Cahun, în ceea ce priveşte tematica, şi ale fotografului Hans Belmer, ca imagistică a corpului fragmentat, recompus, instrumentalizat al femeii.

Exerciţiu practic 1

Pornind de la exemplul seriei *Untitled Film Stills*, comentat mai sus, studenţii vor avea de realizat 3 imagini fotografice reprezentând câte un stop cadru din filme pe care ar dori să le facă ulterior. Estetica acestor imagini va fi stabilită de fiecare student în parte şi explicată, ca demers creativ, de-a lungul unui seminar. Acest exerciţiu vizează compunerea creativă de naraţiuni vizuale, precum şi practicarea selectării cadrelor cheie ale acesteia, stabilirea scenelor esenţiale, a unui ritm al succesiunii de imagini.

Exerciţiu practic 2

Studenţii vor avea de realizat, în 6 fotografii, trei ambianţe diferite pentru desfăşurarea unor scene de film, dintre care 3 vor fi interioare, iar 3 exterioare, cu lumină naturală sau artificială. Miza acestui exerciţiu este practica scenografiei şi ambientarea unui decor de film.

Exerciţiu practic 3

Pornind de la schiţa unui scenariu propriu, studenţii vor realiza o serie de 6-10 fotografii, reprezentând scenele principale ale unei naraţiuni filmice

[6] Ioan, Daria, *op. cit.*, pp. 166-167.

pe timp de noapte. Scopul exerciţiului este acela de a familiariza studenţii cu elemente ale regiei de film şi de a continua practica, tot mai complexă, a eclerajului potrivit scenelor nocturne.

Exerciţiu practic 4

Studenţii vor avea de realizat 3 imagini distincte în care să problematizeze natura gestului fotografic, pentru o înţelegere aprofundată a intertextualităţii practicilor în domeniul vizual.

5.3. Ocurenţe ale fotografiei în arta video, multimedia şi instalaţie

Conexiunile dintre fotografie, film şi arta video pot fi des întâlnite în ceea ce se numeşte arta instalaţiei, indiferent de materialele şi suporturile utilizate şi de dispozitivele de prezentare. Tranziţia dintre imaginea de tip fix, fotografică, şi imaginea în mişcare constituie obiectul de cercetare pentru numeroşi artişti video şi multimedia.

Instalația este o modalitate de exprimare în arta vizuală contemporană, în care se utilizează diverse materiale dispuse în spațiu tridimensional, pentru a oferi spectatorului o experiență particulară inedită în circumstanțe determinate. Instalația nu este limitată la spațiul unei galerii, ci se poate manifesta prin combinarea diverselor medii de exprimare în orice spațiu public sau privat.

Artistul francez Thierry Kuntzel utilizează deseori fotografia în instalaţiile sale, dintre care vom menţiona aici doar câteva exemple. În lucrarea sa *Peau* (*Skin*) din 2007, el creează fotografii în mişcare, prin tehnica scanării imaginilor statice de către un proiector inventat de Gérard Harlay, denumit proiector *fotomobil*. Ideea de a pune în mişcare momente îngheţate ţine, ca şi la Chris Marker, de explorarea şi intervenţia asupra memoriei. Pentru Kuntzel, ca pentru alţi câţiva artişti video, timpul devine, prin prelucrarea imaginilor, un material plastic. Instalaţia *Peau* prezintă principiul de bază al filmului. Fotografiile sunt proiectate asemeni unui material filmat, la 24 de

frame-uri pe secundă, astfel încât percepţia rezultată este că acestea se află în mişcare. Pornind tot de la fotografie, altă instalaţie a lui Kuntzel, *Tu*, din 1994, prezintă 8 portrete ale unui băieţel, disecând, în imagini statice peste care acţionează o proiecţie, o durată infimă suspendată în timp. *Abandon*, din 1997, artistul prezintă sub formă de dipticuri portrete care transmit starea de extaz.

Thierry Kunzel, *Tu*, instalaţie, serie fotografică, video morphing, color, fără sunet (1994)[7]

Christian Boltanski (n. 1944), fototgraf, sculptor, creator de film de origine franceză, este recunoscut în toată lumea mai ales pentru instalaţiile sale cu fotografii. In 1986, el a început să combine diverse materiale media pentru a realiza lucrări de acest fel, în care conceptul de lumină este esenţial. Ca tematică, artistul conceptual Boltanski a fost preocupat de meditaţia asupra trecutului şi reconstruirea acestuia prin diferite modalităţi.

[7] http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/lecons/cinema-video-installations-683917.kjsp?RH=PEDA, 10.09.2016.

Lucrări ca *Reserve* (1989) sau *Monument Odessa* (1991) onorează victime ale Holocaustului, pe când o serie de numeroase alte instalaţii cu fotografii şi diverse sisteme de iluminare repovestesc, fără cuvinte, alte istorii umane. Cantitatea imaginilor folosite de artistul francez diferă de la un caz la altul. În instalaţia *L'album de la famille D., 1939-1964*, realizată în 1971, el foloseşte 150 de printuri fotografice alb-negru, într-un singur mare cadru metalic, pentru a transmite ideea că imaginile, chiar în număr foarte mare, nu ne dau nici un reper asupra vieţii reale a unei familii, ci constituie doar un album, reprezentând noţiunea unei colecţii.

Christian Boltanski, *L'album de la famille D., 1939-1964* (1971)[8]

Artistul belgian David Claerbout utilizează memoria conţinută de imaginile fotografice într-un mod cu totul aparte. În instalaţia *Sections of a Happy Moment* (2008), el creează un spaţiu al contemplării unui singur moment surprins de o fotografie veche, în care câţiva copii se joacă, iar mingea lor este suspendată în aer. Prin tehnici complexe, Claerbout oferă vizitatorului spaţiului virtual creat de el posibilitatea de a se plimba prin fotografie, devenită astfel tridimensională, şi de a privi scena din toate unghiurile dorite, din orice punct al hărţii acesteia. Claerbout face des

[8] http://i-ac.eu/fr/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971, 03.09.2016.

referire, în arta sa, la noţiunea de timp care rămâne, acel rest care poate fi explorat şi după ce un eveniment a luat sfârşit. Şi pentru acest artist, ca şi pentru Thierry Kuntzel, timpul este un material flexibil care poate fi modelat prin diferite tehnici de post-procesare a imaginii. În *A Long Goodbye*, din 2007, folosind tehnici de time lapse, el reuşeşte să ţină pe loc, să întârzie o despărţire.

David Claerbout, *A Long Good Bye*, 2007 (detaliu)[9]

Prin efectul de *ralenti* care se creează, salutul personajului feminin filmat într-un plan secvenţă unic „se încarcă de o puternică narativitate. […] Dincolo de problema simulării, imaginea lungului gest de adio dezvăluie o concentrare a trăirii. Dat fiind că ne raportăm la lucruri prin experienţă, imaginea acestei lumi stranii ne conduce la ideea unei subiectivităţi care influenţează motricitatea elementelor sale. Ea le trăieşte şi le transformă, le locuieşte."[10]

Numeroşi alţi artişti folosesc fotografia ca material constitutiv pentru instalaţiile lor. Dintre aceştia îi mai amintim pe Bruce Naumann, John Baldessari, Agnes Varda, David Fischli şi Peter Weiss, Harry Shunk, Salla Tykkä.

[9] http://canadianart.ca/online/see-it/2008/10/16/david-claerbout, 12.09.2016.
[10] Ioan, Daria, *David Claerbout. La dramaturgie des territoires vidéo*, EKPHRASIS, 2008, pp. 138-139.

De pildă, cea din urmă are adesea ca referinţă, în lucrările ei vizuale, imaginile stereotipe din filme. Imagistica mass-media este tratată în diferite moduri de artista finlandeză. În filmul ei *Zoo* (2006), camera de filmat urmăreşte o femeie care traversează o grădină zoologică, privind animalele captive şi fotografiindu-le din când în când. „Imaginea protagonistei evocă personaje feminine care pot fi văzute în filmele lui Hitchcock: stilul coafurii şi vestimentaţia sunt în egală măsură importante pentru reconstruirea senzaţiei cu care ne-au obişnuit eroinele lui Hithcock."[11] În acest film, efectele estetice ale reluării sau copierii imaginilor sunt accentuate, la Tykkä, de folosirea suspansului care creşte, tot ca legătură cu arta regizorală a lui Hitchcock. În *Thriller* (2001), ea foloseşte o imagine reminiscentă de-a lui Tarkovski – o casă în pădure – şi aplică din nou tehnica intensificării tensiunii dramatice. În general, arta lui Tykkä se bazează pe recompunerea imaginilor existente deja în istoria filmului, dar scopul său nu este acela de a denunţa, prin deconstrucţie, consumerismul spectatorului de cinema, ca Cindy Sherman, ci operează cu metafore vizuale al căror sens rămâne deschis.

Salla Tykkä, stop cadru din *Zoo* (2006)[12]

[11] Ioan, Daria, *A woman's 69 looks – Cindy Sherman's Untitled Film Still,* EKPHRASIS, 1/2011, p. 162.
[12] http://1995-2015.undo.net/it/mostra/53001, 02.09.2016.

Exerciţiu practic 1

Folosind fotografia ca referinţă, studenţii vor trebui să construiască o problematică la nivel de compoziţie artistică.

Exerciţiu practic 2

Pornind de la câteva din exemplele discutate mai sus, studenţii vor avea de realizat o imagine în care să introducă o reflecţie critică asupra noţiunii de remake. La seminar, ei vor prezenta exemple de utilizare a remake-ului în arta vizuală.

Exerciţiu practic 3

Studenţii vor avea de construit câte o imagine complexă, compusă din mai multe tipuri de materiale media, din care să reiasă modalităţi personale de a folosi fotografia ca obiect, mediu sau referinţă într-un demers artistic vizual.

Bibliografie

AUMONT, Jacques, *L'image*, Nathan, col. *Cinéma*, Paris, 2003.

BADIOU, Alain, *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*, Continuum, Londra, 2005.

BARTHES, Roland, *Camera luminoasă*, Idea, Cluj-Napoca, 2009.

BENJAMIN, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, în *Illuminations*, Fontana, Londra, 1973.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, Penguin Modern Classics, Londra, 2008.

BOURDIEU, Pierre, *Photography: A Middle Brow Art,* Stanford University Press, 1990.

BURGIN, Victor (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, 1982.

CAMPANY, David, *Photography and Cinema,* Reaktion Books, Londra, 2008.

CRISTOFOVICI, Anca, *Touching Surfaces: Photography, Temporality, Aging*, Rodopi, Amsterdam, 2009.

CORBIN, Alain, Courtine, Jean-Jacques şi Vigarello, Georges (ed.), *Istoria corpului*, Art, Bucureşti, 2009.

DARLEY, Andrew, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres,* Routledge, Londra, 2000.

DEBORD, Guy, *Societatea spectacolului*, RAO, Bucureşti, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Confronting Images*, Pennsylvania State University Press, 2005.

DOISNEAU, Robert, *Trois secondes d'éternité*, Contrejour, Paris, 1989.

DURAND, Régis, Criqui, Jean-Pierre şi Mulvey, Laura, *Cindy Sherman*, Flammarion, Paris, 2007.

FRIDBERG, Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, 2006.

FRIZOT, Michel (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1994.

FELEKI, István, *Ante mare, undae,* Idea, Cluj-Napoca, 2012.

FOCILLON, Henri, *Viaţa formelor*, Meridiane, Bucureşti,1977.

GAUTRAND, Jean-Claude, *Robert Doisneau*, Taschen, Köln, 2004.

GRONENBORN, Klaus, *Workers leaving the Factory*, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, 21 November 1995.

HOLMES, Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereograph*, *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven, 1980.

KEMPER, Sarah, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester Unifersity Press, 1998.

KOETZLE, Hans-Michael, *Photo Icons. The Story Behind the Pictures 1827-1991*, Taschen, Köln, 2005.

LYOTARD, Jean-François, *Inumanul*, Idea, Cluj-Napoca, 2002.

LYOTARD, Jean-François, *Discours Figure*, Klincksieck, 1970.

NEWHALL, Beaumont (ed.), *Photography: Essays & Images*, ed. MOMA, New York, 1980.

MANOVICH, Lev, *The Paradoxes of Digital Photography*, în *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age,* ed. Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, and Florian Rotzer, G+B Arts International, Munich, 1996.

MANOVICH, Lev, *The Language of New Media,* Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, col. *Folio*, Galimard, 1985.

NOVAC, Mircea, *Fotografia de la A la Z*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1973.

O'BRIEN, Michael E., SIBLEY, Norman, *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, Davis Publications Inc., Worcester, Massachusetts, 1995.

OSBORNE, Peter, *Photography in an Expanding Field*, în *Where Is the Photograph?*, col. *Photoforum and Photoworks,* David Green, Brighton, 2003.

PRICE, Mary, *The Photograph: A Strange Confined Space,* Stanford University Press, Stanford, 1994.

PULTZ, John, *The Body and the Lens: Photography since 1839 to the Present*, Harry N. Abrams, New York, 1995.

RODOWICK, D. N., *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media,* N.C.: Duke University Press, Durham, 2001.

RODOWICK, D. N., *The Virtual Life of Film,* Harvard University Press, Cambridge, 2007.

SCHULTZ, William Todd, *An Emergency in Slow Motion: The Inner Life of Diane Arbus*, Bloomsbury Publishing, New York, 2011.

SCOTT, Clive, *The Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, Edinburg, 1999.

SONTAG, Susan, *On Photography*, Penguin Books, col. Penguin Modern Classics, London, 2008. Trad. rom. *Despre fotografie*, Bucureşti, Vellant, 2014.

TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980.

ŢUŢUI, Marian, *Fraţii Manakia şi imaginea Balcanilor*, ed. NOI Media Print, Bucureşti, 2009.

WARNER, Marien, Mary, *Photography. A Cultural History*, Lawrence King Publishing, Londra, 2006.

WELLS, Liz, *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2000.

WESTGEEST, Helen, *Video Art. A Comparative Approach*, Wiley Blackwell, SUA, 2015.

WOLLHEIM, Richard, *Art and its objects*, Cambridge University Press, 1980.

Articole personale recomandate

IOAN, Daria, *Diane Arbus. Întrebări deschise pentru estetica în fotografie*, REVART, Timişoara, 25/2015.

IOAN, Daria, *Romanian Urban Series at the Sony World Photography Awards 2014*, EBSCO, http://www.ebsco.com/, EKPHRASIS, 1/2014.

IOAN, Daria, *A woman's 69 looks – Cindy Sherman's Untitled Film Still*, EKPHRASIS, 1/2011.

IOAN, Daria, *La pratique des Lignes de Temps appliquée au film d'art*, EKPHRASIS, 2/2011.

IOAN, Daria, *The Photographic Treatment of Emotion in Front of a Stage. Bill Henson: The Opera Project,* EKPHRASIS, 1/2009.

IOAN, Daria, *David Claerbout. La dramaturgie des territoires vidéo*, EKPHRASIS, 1/2008.

Daria Ioan (n.1982) este în prezent lector la Facultatea de Teatru şi Televiziune din Cluj, artist fotograf şi realizator de proiecte de explorare a mediului video, a interferenţelor acestuia cu teatrul. Cercetează şi scrie despre arta şi cultura vizuală, artele spectacolului. A obţinut titlul de doctor în anul 2012.

Manualul de fotograe al Dariei Ioan este extrem de important pentru cei care doresc să asimileze bazele teoretice şi practice ale artei şi tehnicii fotograce. Bine structurat, prevăzut cu numeroase exemple şi cu exerciţii pertinente, prezentul volum va constitui o lectură utilă şi benecă pentru studenţii din facultăţile de arte, dar şi pentru marele public.

Scriitura riguroasă, dar şi exibilă şi suplă, bogăţia informaţiei şi originalitatea unor păreri exprimate argumentat vor face din această lucrare un reper semnicativ al literaturii didactice universitare.

Conf. dr. habil. Ioan Pop-Curşeu

Dincolo de informaţiile teoretice fundamentale necesare abordării artei fotograce, manualul Dariei Ioan aduce şi exemple sugestive care conduc cititorul spre concluzii relevante pentru tematica propusă.

Plecând de la intenţia de a cuprinde o zonă de interes largă, autoarea reuşeşte să atingă publicul direct intersat de arta fotogracă dar poate deschide apetitul şi altor pasionaţi de imagini. Prin ţinuta şi rigurozitatea abordării, manualul se adresează, în primul rând, publicului ţintă din şcolile de arte, unde existenţa unui asemenea manual este foarte importantă şi de mult aşteptată.

Conf. dr. habil. Florin Ţolaş

UNIVERSITAS • NAPOCENSIS
ROMANIA
PRESA UNIVERSITARĂ

COLECŢIA CINEMEDIA
Facultatea de Teatru şi Televiziune

ISBN: 978-606-37-0103-0